

# Komedie med bismak

Betraktninger om det groteske i Philip Roths

*The Breast, The Professor of Desire og The Dying Animal*



Av Johan Fredrik Getz

Studentnummer 174427

Våren 2010

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studier

Universitetet i Bergen

## **Abstract**

Is the grotesque a significant feature in the writings of Philip Roth, and if yes; what are the consequences of such an aesthetic affinity? In this master thesis I reflect upon the grotesque as a formal property and mental event, and discuss whether Roth's Kepesh books; *The Breast* (1972), *The Professor of Desire* (1977) and *The Dying Animal* (2001) are grotesque because of the indecorous way they expose the incongruities of human desire.

As part of my emphasis on the grotesque I will also pay attention to Roth's idiosyncratic literary dialogue with Sigmund Freud and Franz Kafka.

Keywords: Philip Roth, grotesque, sexuality, intertextuality.

## **Takk**

til Erik Bjerck Hagen for konstruktiv veiledning og berikende samtaler om et forfatterskap vi begge setter høyt. Takk også til Frode Lerum Boasson, Magnus Bøe Michelsen, Henrik Ueland, Ole Skogseide, Eirik Matthiesen og Kirsten Lange.

For me, one of the strongest motives for continuing to write fiction is an increasing distrust of "positions", my own included.

– Philip Roth

[R]eaders come to fiction to be free of all that noise, to have set loose in them the consciousness that's otherwise conditioned and hemmed by all that *isn't* fiction.

– Philip Roth

# Innhold

Abstract

Takk

<b>1. Innledning</b>	6
1.1 Problemstilling	11
1.2 Teoretisk ekskurs: det groteske	12
1.2.1 Etymologi	12
1.2.2 Schlegel, Hugo og det tragikomiske	13
1.2.3 Kayser og Bakhtin	16
1.2.4 Ambivalens og heterogenitet	19
1.2.5 Decorum og død	21
1.2.6 Grotesk seksualitet: Philip Roth	23
 <b>2. <i>The Breast</i></b>	 25
2.1 Utgangspunktet	25
2.2 Kepeshs sexfunderte forklaringsforsøk	28
2.3 Ekstrem ambivalens: innblikk i et freudiansk skrekkabinett	31
2.4 Parasittisk kroppskomikk	36
2.5 Forvandlingen: out-Kafkaing Kafka	39
2.5.1 En handelsreisendes nød	41
2.5.2 Plikt, ulastelighet og nye sanseopplevelser	42
2.5.3 Seksualitetens bytteverdi	44
2.5.4 Grotesk bruk: fra eufemistisk latens til verbal potens	47
 <b>3. <i>The Professor of Desire</i></b>	 51
3.1 Bratasky	52
3.2 A nice jewish boy?	53
3.3 Grand Guignol-ekteskapet	59
3.4 Ralph Baumgarten og den umulige muligheten	62
3.5 Det ufrivillige minnet: på sporet av en livsanskuelse	65
3.6 Praha – og møtet med Kafkas hore	69
3.7 Foreløpig sammenfatning	76
 <b>4. <i>The Dying Animal</i></b>	 78
4.1 Den ukultiverte Eros' grimme tilsynekomst	79
4.2 Den seksuelle revolusjonen	84
4.3 Kenny's Karamazov father	87
4.4 Consuela	90
4.5 Exit Kepesh	98
 <b>5. Konklusjon</b>	 102
 <b>Roths bibliografi</b>	 107
Litteraturliste	108

# 1. Innledning

Philip Roth er blant USAs største nålevende prosaister og en notorisk prisgrossist. Siden debuten med *Goodbye, Columbus* i 1959 har hans bøker gjort krav på oppmerksomhet i den amerikanske litterære offentligheten, og med utgivelsen av *Portnoy's Complaint* i 1969 ble Roth et kulturelt fenomen, noe han førti år senere fortsatt er. Særlig i kraft av å være en av vår tids mest skånselsløse og *originale* seksualitetsskildrere: For Roth er seksualitet mye mer enn den blotte og bare kopulasjon. Snarere utforsker han et kontinuum av begjær og lyst, men også skyld og skam, på måter som gir hans romaner estetisk egenart.

Det er disse *måtene* og de lesermessige konsekvensene av dem jeg skal se nærmere på i denne studien, med fokus på hvordan Roth blander kategorier og erfaringer vi i henhold til sedvanen betrakter som atskilte. Undersøkelsen tar utgangspunkt i trilogien om livsløpet til den første mannlige narsissisten Roth gestalter etter Alexander Portnoy, nemlig David Kepesh. Primærmaterialet er dermed *The Breast* fra 1972,<sup>1</sup> *The Professor of Desire* fra 1977 og *The Dying Animal* fra 2001. Hypotesen er at seksualitetsframstillingen i bøkene har affinitet til det groteske som estetisk kategori.

Adjektivet ”jødisk” dukker gjerne tidlig opp i omtaler av Roths bøker, og én åpenbar grunnkonflikt i hans verk er den sekulære amerikanske jødens forsøk på å bryte med de konvensjoner han er sosialisert inn i. Målet er konstitueringen av et uavhengig, frigjort selv, middelet er overskridelsen av de jødiske normsystemer.<sup>2</sup> Overskridelsen er imidlertid for Roths protagonister alltid ledsaget av en ambivalenskonflikt. De internaliserte konvensjonene vedblir å gjøre seg gjeldende, og resultatet er at overskridelsen avføder vel så mye skam som

---

<sup>1</sup> Boken ble opprinnelig utgitt i 1972. Roth reviderte imidlertid teksten til utgivelsen av *A Philip Roth Reader* i 1980. Det er denne reviderte versjonen som er gjengitt i Library of America-utgaven, som følgelig går for å være den autoritative versjonen – og som jeg vil referere til.

<sup>2</sup> Bernhard Ellefsen har skrevet godt og utførlig om dette i masteroppgaven *Antagonisten fra Newark. Transgresjon i Philip Roths Portnoy's Complaint og Sabbath's Theater*, Universitetet i Bergen (2008).

frigjøring. Alexander Portnoy er den emblematiske eksponenten for en slik identitetskrise, i uopphørlig kamp med sin jødiske bakgrunn.

Der det jødiske i *Portnoy* er så dominant at seksualitetsproblematikken må leses i lys av dette, er Roth i Kepesh-bøkene mer konsekvent i å opphøye seksualiteten som *fenomen*, med dens nytelsespotensial og gjenvordigheter, til en tematisk hoveddimensjon.<sup>3</sup> *The Professor of Desire*, som er første bok i trilogiens interne kronologi, omhandler protagonistens formative år og den gryende ambisjonen om å bli en erotisk erobrere. I *The Dying Animal*, beretningen om den aldrende Kepesh, er forholdet mellom sex og død et hovedmotiv. *The Breast*, metamorfosefortellingen som utgjør den tydeligste anomalien i Roths forfatterskap overhodet, befinner seg tidsmessig mellom de nevnte. I denne Kafka-inspirerte kortromanen blir David Kepesh forvandlet fra mann til et gigantisk kvinnebryst.<sup>4</sup>

Det er ikke dermed sagt at det ville være uinteressant å lese også Kepesh-bøkene med en jødisk-amerikansk identitetskonflikt for øye. Men det er mitt inntrykk at *Portnoy* bidro til å etablere en permanent forventning blant kritikere og forskere om denne tematikkens dominans i enhver Roth-tekst, og at dette har gått på bekostning av den oppmerksomhet andre aspekter ved Roths diktekunst fortjener. Ross Posnock, som med *Philip Roth's Rude Truth* har ført de senere års mest nyorienterte Roth-studie i pennen, påpeker i sin innledning:

I hope that readers expecting (yet one more) discussion about Roth and being jewish in America will come to be persuaded that this topic has for too long been isolated from a more capacious inquiry into larger dimensions of his art and broader questions of what it means to be human (Posnock 2006:xii).

Selv om Posnock er tydelig polemisk, med behov for å markere forskningsmessig revir, er mine lesninger preget av en lignende innstilling. Jeg vil gjennom mitt fokus på det groteske

---

<sup>3</sup> Milan Kundera poengterer dette i sin "blurb" til *The Professor of Desire*: "Philip Roth is a great historian of modern eroticism. [He] speaks of a sexuality that questions itself; it is still hedonism, but it is problematic, wounded, ironic hedonism".

<sup>4</sup> Uten at det blir knyttet eksplisitt an til metamorfosen verken i den kronologisk foregående eller etterfølgende romanen.

vise at Roth i kraft av å være *kunstner* er vel så mye grenseløs kosmopolitt som jødisk-amerikansk hjemstavnskronikør.

Vektleggingen av det groteske er særlig fundert i tre indikasjoner på denne estetikens tilstedeværelse i Roths forfatterskap generelt, og i Kepesh-bøkene spesielt. For det første i Roth-resepsjonen og et problem den etterlater. Særlig i omtaler av *The Breast* florerer termen ”grotesk”. ”[G]rotesque is his predicament” skriver John N. McDaniel i *The Fiction of Philip Roth*, og sikter til hovedpersonens kroppslige forvandling (McDaniel 1974:172). Det er da heller ikke vanskelig å forstå at litterære kommentatorer har problemer med å beskrive Kepeshs usedvanlige situasjon. Deres språklige avmakt korresponderer i så måte med protagonistens egen. Men kritikernes bruk av ”grotesk” i beskrivende øyemed blir aldri ledsaget av en begrephistorisk eller -definitorsk diskusjon om hva det groteske *er*, og dermed forblir premissene for menings- og erfaringsutveksling uklare. I denne studien tar jeg sikte på å utvikle en slik begrepsdiskusjon og å lese Kepesh-bøkene i lys av denne.

For det andre har Roth selv antydnet en innstilling til sitt litterære virke som kan tolkes i retning av det groteske, for eksempel i intervjuet ”After Eight Books” fra 1974. Her uttaler han til Joyce Carol Oates: ”Sheer Playfulness and Deadly Seriousness are my closest friends” (Roth 2007a:96). Ubevisst eller ikke, trekker Roth dermed veksler på Friedrich Schlegels vokabular i *Athenäum*-fragmentene fra 1798. Schlegels neologisme, nemlig termen ”tragikomedie”, inngår i et resonnement om hva som kjennetegner det groteske. Dermed, når Philip Roth artikulere noe i retning av en tragikomisk tilbøyelighet, antyder han en forbindelse til det groteske; en estetisk kategori som ifølge Schlegel er kjennetegnet ved sammenblanding av heterogene elementer – med en virkning som er latter- og gruoppvekkende *samtidig*.



Et annet eksempel, som peker i samme retning, er Frederick Crews' anmeldelse av *The Breast* titulert "Uplift".<sup>5</sup> Crews fremhever at Roth i denne romanen veksler sømløst mellom farseaktig komikk og alvor:

What is noteworthy is that Roth, having chosen a story line that looks ideally suited to his taste for outrageous sexual farce, has side-stepped the opportunity and instead written a work of high seriousness. *The Breast* has its laughs, but they seem like indulgences Roth has permitted himself along the way to an oblique, cryptic statement about human dignity and resourcefulness (Crews 1982:65).

For øvrig kan vi føye til Ross Posnocks påstand om at "The motor of Roth's sensibility is contradiction" (Posnock 2006:7). Som vi skal se i utgreiingen om det groteske (punkt 1.2 mv.), blir det motsigelsesfulle tillagt stor vekt av de toneangivende tenkerne på det groteske feltet.

Den tredje indikasjonen er det intertekstuelle spillet som foregår i Kepesh-trilogien, der hovedpersonen, som er litteraturprofessor, har en særlig fascinasjon for Franz Kafkas liv og litteratur, for den singulære måten "[Kafka] transforms into fable his everyday struggles" (Roth 2000a:166). En annen som vier Kafka oppmerksomhet er Wolfgang Kayser i sin klassiker *Das Grotoske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957). Det er selvsagt verdt å merke seg at Roth viser til Kafka og derigjennom skriver seg opp mot en, ifølge Kayser, grotesk litterær tradisjon. Enda viktigere er det å se på hvordan Roth *braker* Kafka i sitt eget verk, en bruk som tyder på at han betrakter Kafkas storhet som så ubestridelig at man kan gjøre hva man vil med hans biografi og *oeuvre*. Der Kayser fremhever Kafka som det *latent* groteskes fremste eksponent, skal jeg vise eksempler på at Roth, særlig i *The Breast* og *The Professor of Desire*, transformerer den kafkaeske latensen til hyperbolske, seksualiserte manifestasjoner – i flukt med Hermione Lees poengtering i "Mentors, Doubles and Literary Influences in the search for Self" av hva Roths romaner *gjør* med litterære inspirasjonskilder:

---

<sup>5</sup> Opprinnelig publisert i *New York Review of Books*, 16. november, 1972, side 18.

”[They] batten on to it, consume it, use and abuse it, and finally break free of it to produce their own voice and style [...]” (Lee 2003:67). Spørsmålet er om en slik måte å forholde seg til forelegg på i seg selv kan betraktes som grotesk.

Når man skriver om Roth som en seksualitetsutforskende forfatter, bør man dessuten ha blikk for hans vilje til å belyse kulturelle fenomener som former vår oppfatning av hva seksualitet er, kan og bør være. Den diskurs som Sigmund Freuds tenkning har avfødt, er i så måte uomgjengelig; en teori og en medfølgende praksis som Roth kjenner inngående etter selv å ha tilbrakt hundrevis av timer på den psykoanalytiske divanen.<sup>6</sup> I den forbindelse skal jeg diskutere implikasjonene av hans utpreget *ludiske* omgang med det freudianske tankegodset, spesielt i *The Breast*. Men selv om Roth leker med Freud er han også trofast, i den bestemte forstand at han forankrer Kepeshs indre konflikt i et freudiansk grunnpremiss – et premiss som Harold Bloom i *Ruin the Sacred Truths* utlegger som følger: ”Freud concludes with the vision of primal ambivalence [...]” (Bloom 1989:155). David Kepeshs dominante livsfølelse er nemlig en alltid tilstedeværende ambivalens, en følelse som er på sitt mest *intense* i seksualiteten. Dermed blir seksualiteten også den arenaen der spørsmålet, som er en rød tråd gjennom bøkene, stilles med størst ettertrykk: Har ambivalensen rot i et tragisk realitetsprinsipp, eller i en komisk sletthet ved Kepesh selv?

D. H. Lawrence skriver i ”Making Love to Music” uovertruffent om seksualitetens iboende, groteske potensial, og utforskningen av dette potensialet vil jeg hevde utgjør en hoveddimensjon også i Roths Kepesh-bøker, om enn uten Lawrence’ metafysiske betoning:

To have created in us all these beautiful and noble sentiments of love, to set the nightingale and all the heavenly spheres singing, merely to throw us into this grotesque posture, to

---

<sup>6</sup> Som han beretter om i ”Interview with *The Paris Review*”: ”If I hadn’t been analyzed I wouldn’t have written *Portnoy’s Complaint* as I wrote it, or *My Life as a Man* as I wrote it, nor would *The Breast* resemble itself. Nor would I resemble myself. The experience of psychoanalysis was probably more useful to me as a writer than as a neurotic, although there may be a false distinction there. It is an experience I shared with ten thousands of baffled people, and anything that powerful in the private domain that joins a writer to his generation, to his class, to his moment, is tremendously important for him, providing that afterwards he can separate himself enough to examine the experience objectively, imaginatively, in the writing clinic” (Roth 2007b:128).

perform this humiliating act, is a piece of cynicism worthy, not of a benevolent Creator, but of a mocking demon (Lawrence 1961:161).

## 1.1 Problemstilling

I denne oppgaven skal jeg først undersøke hva det groteske kan sies å være. For å gi diskusjonen soliditet skal jeg kort gjennomgå det groteskes etymologi og deretter diskutere noen sentrale tanker Friedrich Schlegel, Victor Hugo, Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin og Geoffrey Galt Harpham gjør seg om det groteske som estetisk kategori. Herunder vil jeg også drøfte hvorvidt det finnes et felles konseptuelt grunnlag for litterære tekster som blir betegnet som groteske. Min tese er at grotesk litteratur gjør sammenstøt mellom heterogene elementer til et *hovedanliggende*. I den løpende diskusjonen vil jeg forsøke å illustrere de abstrakte termene ”heterogenitet” og ”grotesk” ved å vise til litteraturhistoriske eksempler.

Fra og med kapittel 2 skal jeg forfølge hovedproblemstillingen. Med vekt på seksualmotivet vil jeg vise at det groteske kan sies å være et fremtredende aspekt ved Philip Roths bøker om David Kepesh, og drøfte hvilken betydning dette har for hvordan vi opplever og forstår dem.

For øvrig skal jeg komme inn på noen intertekstuelle forhold, og da særlig referansene til Franz Kafka med vekt på *hvordan* Roth innlemmer Kafka i sitt eget tekstunivers. En tese jeg i den sammenheng vil søke å finne belegg for, er at Roth i Kepesh-bøkene transformerer Kafka-foreleggenes opprinnelighet på en måte som i seg selv kan sies å være grotesk. Jeg vil altså vise at en grotesk effekt også kan oppstå intertekstuell, et trekk som til nå har vært svært lite påaktet i de autoritative bøkene om det groteskes vesen og virkning. En komparativ analyse av *The Breast* og ”Die Verwandlung” utgjør tyngdepunktet i så måte.

## 1.2 Teoretisk ekskurs: det groteske

I denne delen skal jeg vise en del mulige innganger til det groteske og derigjennom klargjøre premissgrunnlaget for de etterfølgende lesningene av Roths Kepesh-bøker.

### 1.2.1 Etymologi

”As the grotesque is a mental event as well as a formal property, its history is impossible to narrate”, anfører Geoffrey Galt Harpham i *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Harpham 2006:27). Som det fremgår av sitatet er det ingen enkel oppgave å skulle skissere det groteskes historie. Den lar seg ikke fortelle. Hva vi imidlertid har tilgang til er historien til *ordet* ”grotesk”. Wolfgang Kayser peker på renessanse-Italia som arnested for den groteske begrepsdannelsen:

Das Groteske bzw. grotesk und die entsprechenden Wörter in den anderen Sprachen sind Entlehnungen aus dem Italienischen. *La grottesca* und *grottesco*, Ableitungen von *grotta* (Grotte), wurden als Bezeichnungen für eine bestimmte Art Ornamentik geprägt, auf die man am Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen zunächst in Rom und dann auch an anderen Stellen stieß. Es war einer bisher unbekannte Art antiker ornamentaler Malerei, die da entdeckt wurde (Kayser 1957:20).

”Grotesk” viser altså opprinnelig til de grotteaktige forhold der man under arkeologiske utgravninger fant eksempler på en hittil ukjent ornamental stil. Hva er det i så fall som kjennetegner denne stilen? Harpham viser til avdekkingen av keiser Neros<sup>7</sup> ruinerte palass Domus Aurea i 1480, som det viktigste enkeltfunn når det gjelder eksempler på denne ornamentikken. Freskene på keiserhjemmets vegger, utformet av den romerske kunstneren Fabullus,<sup>8</sup> tillegger han følgende karakteristika:

---

<sup>7</sup> Nero levde fra år 37 til han begikk selvmord i år 68.

<sup>8</sup> Fabullus malte innen en tradisjon som antas å ha hatt sitt utspring rundt 100 år f. Kr.

This style consisted of graceful fantasies, symmetrical anatomical impossibilities, small beasts, human heads, and delicate, indeterminate vegetables, all presented as ornament with a faintly mythological character imparted by representations of fauns, nymphs, satyrs, and centaurs (Harpham 2006:29-30).

Sammenblanding av mytiske og fantastiske elementer, med ting fra vår egen livsverden, i et billedspråk som utfordrer konvensjoner om proporsjoner og symmetri, hører altså med til dette kunstuttrykkets særegenheter. Harpham slår videre til lyd for at den allmenne oppfatningen av ”grotesk” både er preget av den konkrete situasjon der de groteske freskene ble avdekket, og av den vanskeliggjorte, opake virkelighetsforbindelsen som avtegner seg i freskene: ”*Grotesque*, then, gathers into itself suggestions of the underground, of burial and of secrecy” (2006:32). Med dette impliserer han at groteske kunstuttrykk tematiserer ting, fenomener og erfaringer, som mennesket gjerne hadde sett at hadde forblitt *marginalia*.

### 1.2.2 Schlegel, Hugo og det tragikomiske

I litteraturen forekommer det også ”groteske” tekster lenge før termen kommer til anvendelse.<sup>9</sup> Dette påviser for eksempel Mikhail Bakhtin i sin Rabelais-avhandling: ”Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen”. Viktigere enn å skulle spore det groteske tilbake til sitt nullpunkt, noe som uansett er en umulighet, vil det være å diskutere hva som ligger til det groteske som estetisk kategori. På det litterære feltet er det særlig tenkere fra romantikken som først vier dette spørsmålet oppmerksomhet. Bakhtin skriver: ”Endelig godtas det groteske og den groteske fantastikken som former for en kunstnerisk måte å fange opp tiden og fremtiden på. Den romantiske virkelighetsutvidelsens fortjeneste er udiskutabel i denne henseende” (Bakhtin 2003:109).

---

<sup>9</sup> Ovids *Metamorfoser* er et tidlig eksempel på sammenblanding av elementer fra forskjelligartede, og i henhold til sedvanen, atskilte erfaringsområder. Ovid levde i tidsrommet 43 f. Kr. til 17 e. Kr.

Friedrich Schlegels fragmenter fra første utgave av tidsskriftet *Athenäum* i 1798, er et tidlig og viktig arbeid. Om dette skriver Wolfgang Kayser: "Was meint hier das Groteske? Grotesk, so besagen es die Fragmente 75, 305, 389, ist der klaffende Kontrast zwischen Form und Stoff, die auseinanderdrängende Mischung des Heterogenen, die Explosivkraft des Paradoxen, lächerlich und grauererregend zugleich" (Kayser 1957:55). Her blir det motsigelsesfulle vektlagt; kontrasten mellom form og innhold, sammenføringen og blandingen av heterogene elementer, som i sum gir en paradoksal kvalitet som *på samme tid* er latter- og gruoppvekkende.<sup>10</sup> Det er i forlengelsen av et slikt resonnement vi finner Schlegels kanskje mest fortjenstfulle bidrag til det groteskes teoridannelse, nemlig begrepet "tragikomisk". Dette forekommer første gang i fragment 424 og knyttes til en virkelig tildragelse, nemlig den franske revolusjon:

Man kann sie [die Revolution] auch betrachten als den Mittelpunkt und den Gipfel des französischen Nationalcharakters, wo alle Paradoxien desselben zusammengedrängt sind; als die furchtbarste Groteske des Zeitalters, wo die tiefsinnigsten Vorurteile und die gewaltsamsten Ahnungen desselben in ein graues Chaos gemischt, zu einer ungeheuren *Tragikomödie* der Menschheit so bizarr als möglich verwebt sind (Schlegel 1967:248).<sup>11</sup>

Nyordet peker på en særegen sansemessig kvalitet der to estetiske poler virker samtidig. "Tragikomisk" anskueliggjør det groteskes særegne dynamikk, og betrakterens eller leserens estetiske ambivalens i møte med denne.

Victor Hugo er en annen viktig tenker fra denne perioden. Hans kunstferdige forord til dramaet *Cromwell* fra 1827, utgjør den franske romantikkens kanskje viktigste programskrift. Hugo mener at dersom diktningen skal kunne utsi noe sannferdig om menneskelivet, må den også ta opp i seg det groteske.

---

<sup>10</sup> Paradoxos, av pará "mot", "i strid med" og dóxa, "forventning" eller "lov". Utsagn som logisk sett er selvmotsigende, men som likevel viser seg å inneholde en dypere sannhet (jf. Eide 1999:102). Denne figurens tilstedeværelse kan antyde hvorfor menneskets rasjonalitet kommer til kort i møte med det groteske.

<sup>11</sup> Min kursivering.

Det groteske får ingen rigorøs definisjon av Hugo, men ved å se på hvordan han resonnerer får man likevel et inntrykk. Det groteske er det som i henhold til Aristoteles' og klassisistenes poetikker (herunder Boileau) er tragedien uvedkommende, det som står i et motsetningsforhold til det opphøyde. Om dette skriver Hugo: "[Ikke] alle skapelsens sider [...] er vakre i menneskelig forstand, [...] det heslige eksisterer side om side med det skjønne, det vanskapte ved siden av det formfullendte, det groteske ved siden av det sublime, det onde ved siden av det gode, skyggen ved siden av lyset" (Hugo 1980:9). Hugo vil at hans tids drama skal ta opp i seg disse motsetningene, at det sublime som er tragediens materiale skal blandes med "[...] det groteske, denne komediens spire som den moderne muse har høstet [...]" (1980:14). Dikteteksten blir først sannhetsbærende når den tar opp i seg at mennesket "[...] må leve to liv": "For hvor store geniene blant menneskene enn er, så har de alltid et dyr inne i seg som parodierer deres intelligens" (1980:6, 22). Dermed ser vi en forbindelse til det tragikomiske hos Schlegel: rasjonalitet og orden blandes sammen med kaoskrefter og heslighet.

For å finne den dramatiker som på beste måte har skapt kunst i henhold til sitt ideal, går Hugo imidlertid om lag to hundre år tilbake i tid – til William Shakespeare: "Vi er dermed kommet til høydepunktet i den moderne tids diktning. Shakespeare, det er dramaet, men vel å merke det drama som i samme åndedrett gir liv til det groteske og det sublime [...], tragedien og komedien [...]" (1980:17). Hugo får støtte for en slik betraktning av Stanley Wells, som fremhever den sømløse vekslingen mellom det tragiske og komiske som karakteristikum i sin voluminøse *Shakespeare: For All Time*. Wells peker her på *Hamlet* som et kroneksempel. Intrigen er tragisk, men det tragiske får aldri estetisk hegemoni i teksten: "Throughout *Hamlet* Shakespeare maintains a comic perspective on the action through Polonius, the gravediggers, Osric and, not least, through the wit and irony of Hamlet himself" (Wells 2002:129).

### 1.2.3 Kayser og Bakhtin

”Die Gestaltungen des Grotesken sind der lauteste und sinnfälligste Widerspruch gegen jeden Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens [...]”, skriver Wolfgang Kayser (Kayser 1957:203). I sin bok *Das Groteske und seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* – en av 1900-tallets mest ambisiøse og innflytelsesrike bøker på sitt felt – foretar han en historiserende gjennomgang av det groteske i kunsten, i tillegg til å videreføre den teoretiske refleksjonen som hadde sitt utspring og tyngdepunkt i den tyske og franske romantikken. Her vil jeg særlig peke på to momenter ved Kayzers teoridannelse: for det første hans forsøk på å utlede konseptuelle fellestrekk ved groteske kunstverk (A), for det andre hans diskusjon av hvilke sansemessige (perseptuelle) kvaliteter som hører til det groteske (B).

A: ”[M]an erkennt [...] daß das eigentlich Groteske nur in dargestelltem Geschehen liegt, nicht aber in einer Rede, die Gedanken und Ansichten äußert” (1957:69). Det genuint groteske må altså fremtre på handlingsplanet i fiksjonsuniverset, ikke kun ved ytring av tanker og meninger, men gjennom fremstilte hendelser.<sup>12</sup> Kafkas ”Die Verwandlung” kan fungere som eksempel, der Gregor Samsa skifter ham og fiksjonsuniversets orden forrykkes. Ved å etablere en kontekst der et fremmedartet element inngår, blir konvensjonelle situasjoner og utsagn besmittet av denne. Konsekvensen er at det kjente får ny valør. I og med denne destabiliseringsprosessen oppstår en fundamental erkjennelsesmessig uavklarhet.

B: Med dette lar det seg også forstå hvordan det groteske kan ha en urovekkende estetisk effekt, ved at hevdvunne forestillinger og begreper settes i bevegelse. Det groteskes tilsynekomst fører mennesket ut i angst; ”[...] das Erschrecken [...] vor der Unfreiheit des Menschen, dem Bestimmt- und Getriebenwerden, das Erschrecken vor dunklen, unheimlichen und unerkennbaren Kräften, die durch uns hindurch wirken und dabei aller menschlichen

---

<sup>12</sup> Dersom man forholder seg til fortellende tekster, som Kayser gjør i kapittelet der sitatet er hentet fra, er dette imidlertid problematisk rent teoretisk, fordi ingen ting kan fremtre *u*fortalt. Med et minimum av velvillighet og et litterært eksempel i bakhodet, lar hans poeng seg likevel begripe.



Sinngebung spotten” (1957:97). Etter mitt syn viser dette at Kaysers forståelse av det groteske har en tragisk tendens. Mennesket er underlagt determinerende krefter, beslektet med hvordan helten i de antikke tragediene er underlagt skjebnen. Men der Oidipus til slutt kommer til erkjennelse og får svar på hva som er hans avgjørende feil, blir ingen slik visshet den groteske helt til del. Det er med andre ord den uoppnåelige innsikten i hvordan ting henger sammen som utgjør det særegne ved tragikken i det groteske. Dermed kommer heller ingen klare handlingsalternativer til syne for de litterære personene, noe som avtegner seg språklig i de mange innslagene av interrogativ i Hamlets, og (som vi skal se) i David Kepeshs, monologer.

Kayser er inne på noe sentralt når han fremhever erkjennelsesproblemet som konstituerende for det groteske. Men han kan samtidig kritiseres for å underbetone det komiske potensialet i en slik endeløs utspørring. Det er jo ikke gitt at mennesket kan forlange innsikt i noe som helst. Utspørringen kan derfor ses som en menneskelig hang til å oppvurdere seg selv – gjennom et krav om å få innsikt i forhold som er og forblir utilgjengelige – som uttrykk for en selvforståelse som antar preg av komisk sletthet. Mikhail Bakhtins forståelse av det groteske går i en slik mer komisk retning.

Der Kayser særlig fremhever det urovekkende og fremmedgjørende, leser Bakhtin et livsbejaende og gjenfødende prinsipp inn i det groteske, et alternativt perspektiv som Harpham setter pris på: ”Bakhtin did provide an extraordinarily appealing and powerful view of the grotesque, one that was as far removed from the abyssal gloom suffusing Kayser’s book as could be” (Harpham 2006:xiv). Den historiske genese Bakhtin bygger på, som utgangspunkt for sin befatning med Rabelais’ forfatterskap, er da også en ganske annen enn Kaysers. Istedenfor Domus Aurea – arnestedet for den groteske begrepsdannelsen, utgjør middelalderens høytider og latterkultur hans ramme. Kayser og Bakhtin er av disse grunner ikke direkte sammenlignbare, men med dette forbeholdet i minne kan et komparativt

perspektiv likevel være interessant fordi begge spør seg hva det groteske er, men kommer til ulike svar på hva som utgjør kategoriens sansemessige essens.

Bakhtins hovedeksempel er folkelige festivaler som ble arrangert i forbindelse med ”offisielle” feiringer, der komiske riter ble iscenesatt, anført av klovner, dverger, dårer, kjemper, gjøglere, ja, allehånde aparte skikkelser – preget av munter omgang med forfall og død. Til grunn for denne lettsindigheten overfor undergangsfenomenene lå *det fysisk-kroppslige prinsipp*, som er et overordentlig viktig begrep for å forstå det groteske i Bakhtins tapning: en metaforisk forståelse av kosmos som en kropp som sluker og gjenföder; en forståelse som ufarliggjør det enkelte menneskets endelighet og begrensninger ved å vise til en større, felles sammenheng.

Festivalene var dessuten preget av harselas med de føydale myndighetene. I den rituelle feiringen av det fysisk-kroppslige prinsipp ble ethvert hierarki reversert – det opphøyd menneskelige, offisielle og ubesudlede, ble innlemmet i det kroppslige stratum. Slik får det groteske også en maktkritisk dimensjon, idet det fremviser at samfunnets hierarkiske innretninger – den klassemessige avgrunnen mellom adel og livegne bønder – ikke har noen ontologisk begrunnelse: I henhold til det fysisk-kroppslige prinsipp er alle like, alt er underlagt *tiden*. Ingen ting er i seg selv evig, men inngår likevel i et gjenfødende kretsløp.

I det hele tatt tar Bakhtin, som Hugo, til orde for at den groteske litteraturen kan betraktes som en særegen form for kunstnerisk realisme: Ikke nødvendigvis i kraft av hva den fremstiller, men i kraft av den *sanne* livsfølelse den avføder hos leseren. Og denne følelsen er ambivalens: ”Det groteskes essens ligger jo nettopp i det å uttrykke livets motsetningsfylte og ambivalente helhet. Dette innebærer fornektelse og ødeleggelse (det gamles død) som et uunngåelig moment, uatskillelig fra bekreftelsen, fra fødselen av det nye og bedre” (Bakhtin 2003:32-33). ”Det gamle” i sitatet kan forstås som hevdvunne begreper om hvordan verden er og skal være. Bakhtins poeng er at når de etablerte tenkemåtene settes inn i en ny,

underliggjort kontekst – fra en vanepreget *kairos* der det innehar autoritet, til den groteske, fysisk-kroppslige *kairos* – mister de sin selvinnlysende, hegemoniske status. Bakhtin oppfatter denne rekontekstualiseringen som desautomatiserende og lattervekkende, mens Kayser vektlegger den uhyggelige og fremmedgjorte følelsen som kan bli leseren til del ved en slik tildragelse.

### 1.2.4 Ambivalens og heterogenitet

Til tross for ulik vektlegging av det tragiske og komiske er det én term som florerer blant de ovennevnte teoretikerne: ambivalens. Hva er det i så fall ved den groteske teksten som skaper slik ambivalens i leseren? Geoffrey Galt Harpham peker på den *samtidige* tilstedeværelsen av ting vi vanligvis betrakter atskilt som den viktigste faktoren: "[T]he sense of the grotesque arises with the perception that something is illegitimately in something else. The most mundane of figures, this metaphor of copresence also harbours the essence of the grotesque, the sense that things that should be kept apart are fused together" (Harpham 2006:13).

I Thomas Manns novelle "Der Tod in Venedig" finnes det (minst) én scene som aktualiserer en slik overskridende samtidighet. Under ombordstigningen på skipet til Venezia legger Gustav von Aschenbach merke til en kuriøs skikkelse:

Einer, in hellgelbem, übermodish geschnittenem Sommeranzug, roter Krawatte und kühn aufgebogenem Panama, tat sich mit krähender Stimme an Aufgeräumtheit vor allen anderen hervor. Kaum aber hatte Aschenbach ihn ein wenig genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das Matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein augesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises (Mann 1956:18).

Achenbach oppdager at bak den ungdommelige fasaden gjemmer en gamling seg. En rekke aldersmarkører dekonstruerer den gulkleddes ungdommelige image. I motsetning til de manifeste aldringstegnene står prangende klær, accessoiresr og kosmetikk. I sum gir disse uensartede tegnene inntrykk av en person som prøver for hardt, som vil reversere de spor tiden setter og gå til kamp med sin endelighet. Blandet sammen i denne unge-gamle mannens fysiognomi gjør tegnene et grotesk inntrykk på Aschenbach og på leseren.

Det er likevel ingen ting som radikaliserer den samtidige tilstedeværelsen av ulikeartede elementer slik en metamorfose gjør det. Metamorfosen som litterært ledemotiv er en tekstuell legemliggjøring av heterogenitet. Protagonen gjennomgår en ytre forvandling, men har fremdeles sin bevissthet og sin individuelle erfaringsbakgrunn intakt. En slik kløft mellom det nåtidige hamskiftet og den identitetskonstituerende fortiden kommer til uttrykk i Nikolaj Gogols ”Nesen”, når<sup>13</sup> Kovaljov våkner opp uten nese, for senere på dagen å møte sin tapte legemsdel iført statsrådsuniform i St. Petersburg. Andre eksempler er Virginia Woolfs *Orlando*, der hovedpersonen på abrupt vis går fra å være mann til å bli kvinne, og Philip Roths *The Breast*. Med Mann og de øvrige *in mente* ser vi hvordan den groteske opplevelsen av en litterær tekst henger sammen med et radikalt forventningsbrudd. Harpham sammenfatter fint hvordan et slikt brudd kan arte seg, og gir dermed noen groteske kjennetegn vi kan se etter:

We apprehend the grotesque in the presence of an entity – an image, object, or experience – simultaneously justifying multiple and mutually exclusive interpretations which commonly stand in relation of high to low, human to subhuman, divine to human, normative to abnormal, with the unifying principle sensed but occluded and imperfectly perceived (Harpham 2006:17).

---

<sup>13</sup> Ifølge Språkrådet er det uklart om man skal anvende regulær eller historisk presens når man refererer til fiksjonslitteratur. Bruken av ”da” og ”når” er derfor valgfri. Jeg vil hovedsakelig bruke ”når” i slike tilfeller.

### 1.2.5 Decorum og død

Termen ”decorum” opptrer for første gang i Horats’ *Ars Poetica*<sup>14</sup> og betegner forholdet mellom sjanger og stil. Høystil skal holdes strengt atskilt fra lavstil. Alt som kunne bidra til å opprettholde statens autoritet, eller som viste den noble mannen i tragiske omstendigheter, skulle omtales i høystil. Vanlige menneskers liv var derimot komediens emne, og skulle få sin språklige gjengivelse i lavstil. Decorum omhandler altså hva som er høvelig og ikke, og brudd med gjeldende decorum kan avstedkomme en grotesk opplevelse.

Det klassiske stilatskillelsesdogmet er for lengst gjendrevet. Bakhtin peker på at skillet utfordres i middelalderen, ved at det tradisjonelt opphøyde også blir omtalt i lavstil. Lavstilen er folkefestivalens dominante modus, og den ambivalente, groteske latteren blir til ved at man travesterer de rådende anstendighetsnormene. Den groteske energien oppstår i visshet om at man er ulydig.

Selv om det ikke lenger finnes noe autoritativt stilideal, tror jeg at det finnes et sett med operative forventninger om hva som er anstendig og ikke; hvilke emner som kan omtales og hvordan. Man er for eksempel vant til å omgås døden med en viss språklig høytidelighet, en skikk som omkalfatres av hoffråd Behrens i Thomas Manns *Der Zauberberg*. På lungesanatoriet Berghof er døden blitt et hverdagsfenomen, og Behrens snakker om den deretter: som en selvfølgelighet. For Hans Castorp derimot, fremstår denne ”lettsindige” omgangen med endeligheten som grotesk – i hvert fall inntil han får akklimatisert seg.

*As I Lay Dying* av William Faulkner kan også oppfattes som en grotesk beretning om døden og håndteringen av den. Etter Addie Bundrens bortgang skal familien, i pakt med hennes insisterende ønske om å bli begravd sammen med sine slektninger, befrakte det døde legemet den lange og tornefulle veien til Jefferson. Men underveis støter følget på alle mulige vanskeligheter, noe som resulterer i at reisen trekker ut i tid og at dekomponeringen av den

---

<sup>14</sup> Ca. 15 f.Kr.

døde setter i gang for fullt. Det er i det hele tatt et tragikomisk følge som skrider mot målet, her betraktet av apotekeren Moseley:

It had been dead eight days, Albert said. They came from some place out in Yoknapatawpha county, trying to get to Jefferson with it. It must have been like a piece of rotten cheese coming into an ant-hill, in the ramshackle wagon that Albert said folks were scared would fall all to pieces before they could get it out of town, with that home-made box and another fellow with a broken leg lying on a quilt on top of it, and the father and a little boy sitting on top of the seat and the marshal trying to make them get out of town (Faulkner 1970:193).

Den groteske effekten forsterkes ved at det paradoksalt nok er den døde som dikterer forløpet (analogt med den innflytelse spøkelset av Hamlets far øver på Hamlet). Men ikke nok med det: Faulkner innhyller de heslige, fysisk-kroppslige begivenhetene i en bibelsk konnotasjonssfære. Den døde Addie blir en slags urokkelig Gud som i Jobs bok – og det er den driftige og eigode Cash som får gjennomgå de verste fysiske prøvelsene når han mot slutten av romanen ligger oppå morens illeluktende kiste (som han selv har snekret) med brukket ben. Da får dessuten den praktisk udugelige faren Anse den idé å la benet spjelke med sement. Resultatet er at sementen ekspanderer, blodtilførselen opphører og benet må amputeres.

Turen til Jefferson fortoner seg i det hele tatt like pinefull som Jesu vei til Golgata. Men der Jesu kroppslige lidelse underordnes en annen, metafysisk fortelling om frelse og syndsforlatelse, befinner Bundren-familien seg så til de grader i et kroppslig kosmos av lukt og smerte, som blandet sammen med de bibelske allusjonene<sup>15</sup> er en prototyp på det groteske i henhold til Harphams ”divine to human”-forståelse.

---

<sup>15</sup> Foruten de nevnte allusjonene, inngår også Kain og Abel-antagonismen som forelegg til den hatefulle relasjonen mellom halvbrødrene Darl og Jewel.

### 1.2.6 Grotesk seksualitet: Philip Roth

Seksualiteten er et annet emne som utfordrer forestillinger om høyt, lavt og en anstendighetens demarkasjonslinje. Som Harpham skriver: "Sex dramatizes the incongruity of the human: straining for sublimity, we ape the beasts" (Harpham 2006:13). Få emner kan ekstrapolere forholdet mellom mennesket slik det er og slik det vil være, mellom idealitet og realitet, slik seksualiteten som drift, begjær og praksis kan det.

Philip Roth er blant vår tids mest utrettelige i utforskningen av denne inkongruensen. Hans spesialer er å gestalte mentalt velutrustede personer med metaperspektiv på sitt begjær og sine erotiske handlinger, enten han heter Alexander Portnoy, David Kepesh, Peter Tarnopol, Nathan Zuckerman eller Mickey Sabbath – sistnevnte den mest gargantuiske av dem alle. Én minneverdig scene fra *Sabbath's Theater* kan nevnes i den forbindelse. Den aldrende dukkespilleren Mickey overnatter i vennen Normans leilighet i New York i anledning begravelsen til en felles kamerat som har begått selvmord. Norman innlosjerer Mickey på sin nittenårige datter Deborahs pikerom. Mickey besvarer gjestfriheten ved først å onanere i hennes badekar, for deretter å gjennomsøke hennes skap og kommodeskuffer på jakt etter sexy undertøy. En ytterligere potensering, fra det burleske til det groteske, skjer imidlertid først når Mickey analyserer sin perverse *tour de force* (i andre- og tredjeperson) og kommer med en bakhtinsk refleksjon over "livets ambivalente helhet":

The law of living: fluctuation. For every thought a counterthought, for every urge a counterurge. No wonder you either go crazy and die or decide to disappear. Too many urges, and that's not even a tenth of the story. Mistressless, wifeless, vocationless, homeless, penniless, he steals the bikini panties of a nineteen-year-old nothing and, riding a swell of adrenaline, stuff them for safekeeping in his pocket—these panties are just what he needs. Does no one else's brain work in quite this way? I don't believe that. This is aging, pure and simple, the self-destructing hilarity of the last roller coaster. Sabbath meets his match: life. The puppet is *you*. The grotesque buffoon is *you*. *You're* Punch, schmuck, the puppet who toys with taboos! (Roth 1995:158).

På bakgrunn av en fullstendig eiendommelig, seksualisert kontekst, kommer det kontrære til syne i oksymoronet ”self-destroying hilarity” – en tragisk selvutslettelse presentert som latterlig. Mot slutten av utdraget beskriver dessuten Sabbath seg selv som grotesk; en infantil gamling som henter minutiøs livsgnist i overskridelsen av tabuer og rådende decorum.

David Kepesh, som det fra nå av skal handle om, er ikke like ekstrem i sine geberder som Sabbath, men er til gjengjeld en enda mer selvanalyserende og notorisk ambivalent, i spennet mellom sine bestrebelser som litteraturprofessor – og som spenningssøkende erotikker med konstansaversjon. Philip Roths egen refleksjon i ”*On The Breast*” over hovedpersonens eksistensielle kamp skal her få stå som inngang til lesningene av alle de tre bøkene om Kepesh:

[I]t’s the struggle to accomodate warring (or, at least, contending) impulses and desires, to negotiate some kind of inner peace or balance of power, or perhaps just to maintain hostilities at a low destructive level, between the ethical and social yearnings and the implacable, singular lusts for the flesh and its pleasures. The measured self vs. the insatiable self (2007c:61).



## 2. *The Breast*

Any body part would do to turn the human into the questionably non-human, and likewise into a grotesque object inviting the gaze of others (Shostak 2004:34).

[R]oth has at times flagrantly dismissed [that] two and two makes four. As readily as he violated good “taste,” he has violated the canons of verisimilitude; in *The Breast* David Kepesh is a talking 150-pound mammary gland [...] (Posnock 2006:78).

Kortromanen *The Breast* er et særtilfelle i Philip Roths forfatterskap i kraft av å være dets eneste metamorfosefortelling. I analysen vil jeg legge særlig vekt på tekstens tematisering av kroppens betydning for jegets oppfatning av seg selv – et problem som settes ettertrykkelig på spissen når David Kepesh gjennomgår sin gåtefulle forvandling. Dette problemet vil dessuten bli satt i forbindelse med bokens uforlignelige tradering av en av de viktigste diskursene i formingen av en kulturell seksualitetsanskelse, nemlig den freudianske.

For øvrig vil jeg gjøre en lesning av Franz Kafkas “Die Verwandlung”, som er en åpenbar intertekst i *The Breast*, med vekt på fortellingens latente seksualtematikk. Som avslutning skal jeg knytte noen kommentarer til hvordan Roth skaper en grotesk effekt gjennom den egenartede måten han i skrift forholder seg til Kafkas fortelling på.

### 2.1 Utgangspunktet

En protagonists utspørring av sine vilkår er ikke noe usedvanlig motiv i litteraturen, tvert om. Men i dette tilfellet må man kunne enes om at *vilkårene* er usedvanlige. David får indikasjoner på at noe er i gjære idet hans mondene tilværelse blir invadert av noe urovekkende, kroppslig:

I glanced down one evening while stepping into the shower and discovered that through the hectic day of teaching and conferences and commuting and dining out, the flesh at the base of

my penis had turned a shade of pale red. Dye, I instantly decided, from my undershorts. (That the undershorts at my feet were light blue meant nothing in that panic-stricken burst of disbelief.) I looked *stained*, as though something—a berry of some sort—had been crushed against my pubes and the juices had run down onto my member, raggedly coloring the root (Roth 2005a:604).

Irritasjonen på og ved hans eget kjønnsorgan er imidlertid også ledsaget av økt følsomhet, noe som har revitalisert sexlivet med kjæresten Claire Ovington. Det er altså tale om to kontrære sanseerfaringer: ubehag og velbehag. Til denne ambivalensen hører det med at nytelsen er *taktil* og dermed har lite med lidenskap til partneren å gjøre. Kepeshs resonnerer seg dermed frem til at sexlivet har blitt mer spennende, men på illegitime og ominøse premisser. ”I looked *stained*”, sier han i en illevarslende bemerkning med bibelsk tilsnitt (2005a:604). Også Job er merket, med byller – noe som bærer bud om en tilsynelatende endeløs rekke prøvelser...

Så skjer det. De motstridende inntrykkene kulminerer i sammenbrudd og etterfølgende oppvåkning på Lenox Hill Hospital: ”The doctors tell me that I couldn’t have been conscious for more than a few minutes once the ‘catastrophe’ got going, but in retrospect, it seems to me that I had been awake to feel every last bone in my body broken in two and ground into dust” (2005a:610). Etter å ha redegjort for metamorfosens gang, har Kepesh etablert fortellingens altoverskyggende forutsetning. Som han selv sier: ”I am a breast. [A] mammary gland such as as could only appear, one would have thought, in a dream or a Dali painting” (2005a:607-608). Er dette i så fall tragisk eller komisk? Northrop Frye opererer med følgende distinksjon mellom de estetiske “tendenser” i *Anatomy of Criticism*: ”In fiction, we discovered two main tendencies, a ‘comic’ tendency to integrate the hero with his society, and a ‘tragic’ tendency to isolate him” (Frye 1971:54). Blant disse to grunnsituasjonene er det utvilsomt den som heller mot isolasjonen som korresponderer best med Kepeshs egen. Han er forhindret fra å spille de roller som samlet utgjør hans identitet: ”Best to stop thinking about my ”dignity”, regardless of all it meant to me when I was a professor of literature, a lover, a son, a friend, a

neighbor, a customer, a client, and a citizen” (Roth 2005a:612). Dermed konstitueres bokens hovedproblematikk som handler om forholdet mellom egen kropp, identitet og omverden – og hvorvidt det finnes et ureduserbart selv som består selv om kroppen utsettes for en kolossal forandring. Idet kroppen hindrer ham i å spille sine roller blir han prisgitt denne på en altoverskyggende måte, slik Debra Shostak poengterer i sin seksualitetsorienterte Roth-studie *Countertexts, Counterlives*:

When David Kepesh awakes to find himself metamorphosed into a six-foot mammary gland, the existential question of identity becomes painfully centered on his physical condition. [...] [*The Breast*] exposes the degree to which mental experience is typically taken to be detachable from the physical and to constitute identity (Shostak 2004:30-31).

Identitetskrisen blir ytterligere forsterket når David gjør sin sosiale re-debut. Den kroppslige forvandlingen viser seg nemlig også å ha forvandlet de sosiale lovmessighetene. Personer han kjenner på bestemte premisser, agerer plutselig annerledes. Kroneksempelen i så måte er Arthur Schonbrunn, Kepeshs mangeårige venn og akademiske mentor:

[I] was visited by Arthur Schonbrunn, Dean of Arts and Sciences at Stony Brook, and someone I have known since Palo Alto, when he was *the* young hot-shot Stanford professor and I was there getting my Ph.D. It was as the chairman of the newly formed comparative-literature department that Arthur brought me from Stanford to Stony Brook eight years ago. He is nearly fifty now, a wry and charming gentleman, and for an academic uncommonly, almost alarmingly, suave in manner and dress. It was his social expertise as much as our longstanding friendship that led me (and Dr. Klinger) to settle finally on Arthur as the best person with whom to make my social debut [...] (Roth 2005a:623).

Kepesh setter sin lit til at denne dannede herren med usedvanlig selvkontroll og sosial ekspertise, skal beherske situasjonen slik han erfaringsmessig behersker enhver annen. David håper at Schonbrunn vil se bort fra hans fysiognomi og ta ham på alvor som den han *vil* bli oppfattet som. Så skjer imidlertid ikke. Det som inntreffer er heller et grotesk forventningsbrudd:

Giggling—not because of anything ludicrous I had proposed, but because he saw that it was true, I had actually turned into a breast. My graduate school adviser, my university superior, the most courtly professor I have ever known—and yet, from the sound of it, overcome with giggles *simply at the sight of me*.

”I’m-I-David-” But now he was laughing so, he couldn’t even speak. Arthur Schonbrunn unable to speak. Talk about the incredible. Twenty, thirty seconds more of uproarious laughter, and then he was gone. The visit had lasted about three minutes (2005a:624).

Frasen ”*simply at the sight of me*” sier noe om at Kepesh *kun* blir vurdert som kropp, som et objekt for den andres blikk, i motsetning til den bekreftelsen han sårt trenger på at han er mer enn dette. Harold Bloom skriver i *Ruin the Sacred Truths* at ”For the romantic ego, whether in Hegel or Emerson, the body is part of the Not-Me. But for Freud [...] the body is uneasily part of the Me [...]” (Bloom 1989:164). Her kan vi uten videre slå Kepesh i hartkorn med Freud og understreke den ”uneasiness” som Bloom peker på; en følelse den transformerte Kepesh får kjenne på i rikt monn og som blir mer intens enn han kan bære når Arthur Schonbrunn bekrefter hans tragiske marginalisering ved å le av ham. Bokens tragikomiske tone er dermed satt.

## 2.2 Kepeshs sexfunderte forklaringsforsøk

I all sin selvbevissthet lurar David selvfølgelig på hva det er som har forårsaket dette uføret, om hans alternerte eksistens kan knyttes til en avgjørende feil ved ham selv; *hamartia* i Aristoteles’ terminologi. Ett desperat og selvironisk forklaringsforsøk er å se på forvandlingen som et utslag av at han har forlest seg på Gogol og Kafka: ”[I] took the leap. Made the word flesh. Don’t you see, I have out-Kafkaed Kafka” (Roth 2005a:638). Det er imidlertid ønskeoppfyllelsteorien slik Sigmund Freud artikulere den i ”Det uhyggelige” som blir den mest plausible forklaringsmodellen, noe som understreker av at vi befinner oss på gyngende epistemisk grunn. Freud skriver:

I en tvangsneurotikers sygehistorie har jeg fortalt om, hvordan den syge engang havde taget ophold på et kurbad, hvilket havde bedret hans tilstand betydelig. Han var imidlertid klog nok til ikke å tilskrive denne succes vandets helbredende kraft, men derimot værelsets beliggenhet, idet det lå lige ved siden af en elskelig sygeplejerskes kammer. Da han anden gang ankom til kurbadet, bad han om det samme værelse, men fik vide, at det allerede var optaget av en ældre herre, og gav sin skuffelse udtryk i følgende ord: Gid han må blive ramt av et slagtilfælde. Fjorten dage senere blev den gamle herre virkelig ramt af et slagtilfælde. For min patient var det en "uhyggelig" oplevelse (Freud 1998:40).

Det uhyggelige ligger her i at noe man har sagt *en passant* i ettertid antar preg av en kvalifiserende talehandling, at det finnes en direkte forbindelse mellom det man har sagt og det som senere skjer. I *The Breast* blir en beslektet uhygge Kepesh til del når han erindrer sin panegyriske hyllest av kjæresten Claires bryster. Med dette får ønskeoppfyllelseteorien slik den utlegges i romanen, en uomtvistelig seksualisert valør. Kepeshs uønskede hamskifte blir tolket som et utslag av at hans forbeholdsløse begjær – *words become flesh*:

Down in the hollow of the dunes, I unclip the top of her bikini and watch it drop away. "Imagine," she says, "where they'll be at fifty, if they droop like this at twenty-five." "Can't," I say, "won't," and drawing her to her knees, I lean back on the hot sand, dig down with my heels, shut my eyes, and wait with open lips for her breast to fill my mouth. Oh, what a sensation, there with the sea booming below! As though it were the globe itself—suckable soft globe!—and I Poseidon or Zeus! Oh nothing beats the pleasures of the antropomorphic god. "Let's spend all next summer by the ocean," I say, as people do on the first happy day of vacation. Claire whispers, "First let's go home and make love." It's been some time—she's right. "Oh, let's just lie here," I say—"Where is that strange thing? Oh, again, again." "I don't want to cut off your air. You were turning green". "With envy," I say (Roth 2005a:618).

Når David vil komme til innsikt i hvorfor han er blitt et bryst, er det altså i seksualiteten han søker sin *anagnorisis*. Hans egne forestillinger om at noen former for begjær er uakseptable og perverse, blir tenkt i forbindelse med straff: metamorfosen er gjengjeldelse for ulydighet mot decorum. Men endelig forkaster han også dette forklaringsforsøket og avskriver det som en irrasjonell villfarelse:

[I] refuse to surrender my bewilderment to the wish-fulfillment theory. Neat and fashionable and delightfully punitive though it may be, I refuse to believe that I am this thing because this is a thing that I wanted to be. No! Reality is just a little grander than that. Reality has *some* style (2005a:618-619).

Denne forkastelsen til tross, så synes det relevant å spørre om hvorfor Kepesh vier minnet om identifikasjonen med Claires bryster slik oppmerksomhet i sin beretning, dersom ønskeoppfyllelsteorien ikke har noen makt over ham. Selv om den hyperreflekterte professoren setter fingeren på sine irrasjonelle tilbøyeligheter, klarer han altså ikke å utradere disse fra sitt sinn. Følelsen av å ha gjort seg skyldig i *noe*, et kafkaesk sentiment, vedvarer til tross for alle rasjonelle forsøk på å mortifisere sine villfarelser. Det er også i et slikt skyldbetyngt lys jeg tror man bør lese bokens siste setning, som er et sitat av siste vers i Rainer Maria Rilkes dikt "Archaischer Torso Apollos": "Du mußt dein Leben ändern" (Rilke 1957:88).<sup>16</sup> Men beslektet med Kepeshs diffuse innsikt i *hva* galt han har gjort, gir heller ikke diktet noe svar på *hva* han må gjøre. Kepeshs nåværende, korporlige form gir uansett ikke handlingsrom for omkalfatrende endring. Situasjonen er med andre ord utveisløs, i legemlig og erkjennelsesmessig forstand, den er det Frye kaller "tragisk-ironisk":<sup>17</sup>

Tragic irony, then, becomes simply the study of tragic isolation as such [...] Its hero does not necessarily have any tragic hamartia or pathetic obsession: he is only someone who gets isolated from his society. Thus the central principle of tragic irony is that whatever exceptional happens to the character should be causally out of line with his character [...] Tragedy is intelligible because its catastrophe is plausibly related to its situation. Irony isolates from the tragic situation the sense of arbitrariness, of the victim's having been unlucky, selected at random or by lot, and no more deserving of what happens to him than anyone else would be (Frye 1971:41).

---

<sup>16</sup> Et mulig svar på om Kepesh realiserer Rilkes imperativ får vi først mot slutten av *The Dying Animal*.

<sup>17</sup> Et begrep som tangerer Kaysers vektlegging av det groteske erkjennelsesproblemet som jeg diskuterte i første kapittel.

Denne leseren ser seg ikke bedre rustet til å komme med noen forklaring på Kepeshs skjebne enn ham selv. Jeg oppfatter det derimot som langt mer interessant å se på hva den litterære personen tenker på og spør seg om; hvilke forklaringsforsøk den tragisk-ironiske situasjonen avstedkommer. I den sammenheng er det ikke uviktig at Kepesh intuitivt tenker i retning av seksualiteten, som begjær og nytelse – perversjon og skyld. Dette er derimot en pregnant tildragelse, som innstifter en sentral tematisk dimensjon i *The Breast*, og er et varsel om i hvilken emnemessig retning Roth har til hensikt å gå i de neste bøkene om Kepesh.

### **2.3 Ekstrem ambivalens: innblikk i et freudiansk skrekkabinett**

”Alas, what has happened to me is like nothing *anyone* has ever known: beyond understanding, beyond compassion, beyond comedy”, jamrer David (Roth 2005a:607).

Ingen erfaring eller viten kan redegjøre for det som har hendt vår helt. Den anaforske beskrivelsen ovenfor befester det inntrufne som en realitet – og som helt *hinsides*. En måte å konfrontere sitt indre kaos på er å gå i terapi. Dr. Klinger kalles derfor til dyst for å hjelpe pasienten med å rydde i eget hus. Den lakoniske terapeuten spiller sin foreskrevne rolle som katalysator, mens pasienten kommer med affekterte utfall.

Det fortærende med Kepeshs skjebne i psykoanalytisk henseende er at hans erotiske lyst vedvarer. Til tross for den legemlige omskapelsen til en ansamling fettvev, som gjør ham fullstendig ute av stand til å ta erotisk initiativ, har han fortsatt seksuell appetitt. En mer radikal litterær fremstilling av konflikten mellom lyst- og realitetsprinsipp tror jeg derfor man skal lete lenge etter. I sitt sene skrift, *Ubehaget i kulturen*, poengterer Freud:

Det er [...] ganske enkelt lystprinsippets program som her settes opp som hensikten med livet. Allerede fra begynnelsen av behersker dette prinsippet det sjelelige apparats ytelser. Om prinsippets hensiktsmessighet kan det ikke være noen tvil, og likevel er dets program i strid med hele verden, med makrokosmos så vel som mikrokosmos. Det er overhodet ikke gjennomførlig (Freud 1992:19).

I kjernen av Freuds teoridannelse om menneskelivets vilkår finner man en uløselig konflikt og en uavvendelig tragikk: en streben etter oppfyllelsen av lystprinsippets program som aldri kan skje fyllest. Avskygninger av denne konflikten forekommer i alle Kepesh-romanene.

Hovedpersonens libido er en minutiøs kilde til lystutfoldelse, men også en stadig kompliserende faktor. På ett viktig punkt skiller imidlertid *The Breast* seg ut, ved at teksten etablerer et egenartet, *ontogenetisk* realitetsprinsipp<sup>18</sup> som den utsetter sin protagonist for: metamorfosen.

Én konsekvens av transformasjonen Kepesh gjennomgår, er at muligheten for sublimering, det vil si at driftene rettes mot kulturelt oppvurderte mål, faller bort. Han kan ikke lenger se, og hans amorfe kropp er fullstendig immobil: "I awoke to discover [...] that I could not see, smell, taste or move [...]" (Roth 2005a:609). Skjeler man til *The Professor of Desire*, og da særlig til Kepeshs promiskuøse studieopphold i London (der han blant annet inngår i en ellevill og etter hvert destruktiv *ménage à trois* med to svenske kvinner), forstår man at det for denne personen kan bli uutholdelig intenst å være redusert til et hjelpeløst legeme overlatt til driftene. En av Roths uttalte litterære strategier, er å la sine personer opptre i ekstremt pressede situasjoner, og deretter utforske hva dette kan lede til. I intervjuartikkelen "On *The Breast*" utdyper han dette:

At any rate I have concerned myself with men and women whose moorings have been cut, and who are swept away from their native shores and out to sea [...] All are living beyond their psychological and moral means; it isn't a matter of sinking or swimming—they have, as it were, to invent the crawl (Roth 2007c:56).

Så hva skjer når en "professor i begjær"<sup>19</sup> blir ute av stand til å være en aktiv part i både intellektuell og seksuell sammenheng, men fremdeles har sitt mentale apparat og sine seksualdrifter intakt? En innskytelse Kepesh får, og som han tester ut, er å hengi seg helt og

---

<sup>18</sup> Kontrastert mot Freuds *fylogenese* i *Ubehaget i kulturen*.

<sup>19</sup> Slik lyder den noe upoetiske tittelen på *The Professor of Desire* i norsk oversettelse.



fullt til det kroppslig funderte begjæret. På grunn av det individuelle realitetsprinsipp han er underlagt, mener han seg fritatt fra de anstendighetsnormer som gjelder for de andre. I samtale med Dr. Klinger insisterer han på å få sitt begjær tilfredsstilt, ikke til tross for, men mest av alt *på grunn av* sin tilstand. Og det er bruken av hans brystvorte som formentlig skal avføde den seksuelle tilfredsstillelsen. Nå trenger han et objekt som kan fullbyrde fantasien (narsissistisk blottet for enhver tanke om hva en eventuell sexpartner skulle få ut av en slik ordning). Metamorfosen avføder med andre ord en psykologisk spenning med en seksuell grunntone. På den ene siden søker Kepesh en seksuell forklaring på sin vanskjebne i ønskeoppfyllelsteorien. På den andre siden mener han, fullstendig inkonsistent med førstnevnte, at nettopp denne vanskjebnen, hans straff, gir ham rett til å innstifte en total hedonisme.

Men den følgende tekstoppassasjen er ikke grotesk bare i kraft av de konkrete seksuelle ytelser Kepesh gjør krav på. Like mye er det en uhørt språklig stilblanding som ligger til grunn, når han setter det odiøst seksuelle og et underliggende, filosofisk rettferdighetsbegrep i forbindelse med hverandre – i en rabiatt modus:

Yes! Why not! It's insane otherwise! I should have what I want. This is no ordinary life and I am not going to pretend that it is! *You* want me to be ordinary, you *expect* me to be ordinary—in this condition! I'm supposed to go on being a sensible, rational man—in this condition! But that is crazy of you, Doctor! I want her to sit on me with her cunt! And why not! I want Claire to do it! What makes that 'grotesque'? To be denied my pleasure in the midst of this—that is grotesque! I want to be fucked! Why shouldn't I be fucked? Tell me why that shouldn't be! Instead you torture me! Instead you prevent me from having what I want! Instead I lie here being sensible! And there's the madness, Doctor—being sensible! (Roth 2005a:620).

Kepeshs problem er, for det første, at det er opp til andre å være den aktive part i tilfredsstillelsen av hans oppdemte lyster, men at disse igjen lever under et realitetsprinsipp som må perverteres overmåte om man skal kunne komme den transformerte professoren i

møte. Han er med andre ord innesperret i et freudiansk skrekkabinett – i form av sin egen kropp.

For det andre er det ingenlunde slik at Kepesh makter å frigjøre seg fra det realitetsprinsipp han er *sosialisert* inn i, annet enn i verbale slengbemerkinger. Og denne uavvendeligheten er han seg bevisst i en nokså trist oppsummering av hva som utgjør det kvalitativt menneskelige: "[I] am still very much a man—for who but a man has conscience, reason, desire, and remorse? (2005a:620). Her tar David i bruk et vokabular som finner gjenklang i Freuds inndeling av jeget i tre instanser. Som pekepinn på at han ikke makter å gå fri av kulturens krav, er særlig ordene "samvittighet", "fornuft" og "skyldfølelse" sentrale. De indikerer at til tross for den legemlige omskapelsen er hans over-jeg like present som før, det vil si en mental instans som har i seg fordringer om rett og galt, og som aktiverer et negativt følelsesregister (dårlig samvittighet, skyldfølelse) ved overskridelse. Men til tross for at over-jeget som begrep konnoterer forbud og begrensninger, en dimensjon Kepesh kritiserer, vil han samtidig ikke være denne mentale instansen foruten, fordi den knytter ham til den han var og vil være:

If ever there was a time to forget about propriety, decorum, and personal pride, this is it. But as these are matters intimately connected to my idea of sanity, and to my self-esteem, I am, in fact, troubled now as I wasn't at all in my former life, where the style of social constraint practiced by educated classes came quite easily to me, and provided real satisfaction (2005a:612).

Det dypt kontradiktoriske ved Davids impulser, når han *på samme tid* kritiserer og føler affinitet til de borgerlige anstendighetsnormene – uten at de motstridende tendensene svekker eller visker hverandre ut, indikerer at vi har med det groteske å gjøre.

Enkelte erotiske opplevelser blir Kepesh til del også i hans nåværende ham, men sexlivet slik han husker det synes ugjenkallelig tapt. At han til tross for transformasjonen har med seg sin menneskelige erfaringsbakgrunn, skaper et temporalt spenningsforhold mellom

da og nå: da var seksualiteten innrettet mot et klimaks, mens han nå kun blir hensatt i en slags limbotilstand: "My whole being was seething with that exquisite sense of imminence that precedes a perfect ejaculation" (2005a: 611).

De få scenene i boken som omhandler en direkte kroppslig sensualitet må kunne sies å være fullstendig groteske. Disse finnes i to varianter. Den ene er Kepeshs opphisselse når han blir pleiet av sykehuspersonalet, den andre er egenartet samkvem med kjæresten Claire. Scenene som er basert på pleier/pasient-relasjon er tuftet på den pornografiske estetikkenes rekvisitter. *Brystet* Kepesh vaskes med svamp og blir deretter smurt inn med massasjeolje, en form for traktement han så absolutt kan like. Men pleier/pasient-relasjonen er ikke kun en parodi over pornografien. Den har også en problematiserende funksjon i forhold til begjærets fantasmatiske komponent, som kommer til syne når den kvinnelige pleieren plutselig erstattes av en mann, en hendelse Kepesh selv analyserer slik:

Inserting the nipple into either the mouth or the anus of Mr. Brooks, the new male nurse, is something I just can't imagine with anything like the excitement I would imagine my nipple in Claire, or even Miss Clark,<sup>20</sup> though I realize the conjunction of male mouth and female nipple can hardly be described as a homosexual act. But such is the power of my past and its taboos, and the power over my imagination of women and their apertures [...] (2005a:622).

I dette komiske tilfellet har altså metamorfosen en konkret funksjon i å fremvise det fantasmatiske: Selv om Kepesh ikke kan se, har ikke den kroppspleie han mottar lenger noen opphissende funksjon så lenge han vet at det er en mann som forestår denne. I tillegg til all den øvrige, menneskelige ballast han bærer med seg i bevisstheten, er altså begjæret fortsatt urokkelig heteronormativt. Om dette skriver Debra Shostak: "[H]e realizes the logical absurdity of his preconceptions about how his subjectivity is gendered, but he can no more

---

<sup>20</sup> Den forrige pleieren.

revise those preconceptions than he can rise from the hammock in which he is suspended and walk across the room” (Shostak 2004:34).

Uansett, når det gjelder den transformerte Kepeshs seksualitet, gjør et element av skam, av å være etisk på avveie, seg gjeldende. Foruten i de nevnte tilfellene gjenspeiles dette når han takker ja til Claires tilbud om å massere eller suge hans brystvorte, noe som gir ham en følelse, i sin påtvungne passivitet, av å utsette henne for en nederdrektighet, ”[...] the ultimate act of sexual grotesquerie” (Roth 2005a:616). Ambivalensen mellom akutt *begjær* (et begjær som her uansett ikke lar seg tilfredsstille, fordi ingen utløsning er mulig) og etisk *tilbakeholdenhet*, settes på spissen i en kontekst som overskrider vanetenkningens rammer. Leseren blir dermed hensatt i forvirring – og refleksjon.

## 2.4 Parasittisk kroppskomikk

Hos Freud finner man sterk vilje til å lage begreper. Og *The Breast* kan leses som en *hommage* ved at boken traderer en del av hans kardinalspørsmål. Imidlertid er Roths roman også en heller uærbødig lek med den psykoanalytiske topikken. Grunnlaget for en slik betraktning er særlig de konnotasjoner kvinnebrystet som kulturell figur vekker: Som bilde på morsrollen og morsbindingen, klarest symbolisert ved det diende barnet, men også som objekt i den voksnes erotiske univers. I og med Kepeshs transformasjon klinger begge disse konnotasjonene med, erotikken og regresjonen. Disse opptrer sammen når Kepesh beskriver en bevegelse tilbake til det infantile i forbindelse med den forsterkede lokale sensitivitet han erfarer i forkant av metamorfosen: ”But ‘passion’ is the wrong word: an infant in the crib doesn’t feel passion when it delights in being tickled playfully under the chin. I am talking about purely tactile delight—sex neither in the head nor the heart [...]” (2005a:606).

Etter forvandlingen hører også et androgynt kjønnsorgan med til hans kropp, en utvekst han omtaler som sin brystvorte, men som David i sine sexfantasier har til hensikt å

bruke som en penis. Roth skriver således figurene i den ødipale triaden (mor, far, barn) inn i én entitet, med den konsekvens at den freudianske familieantagonismen blir redusert til en farse. Ødipuskomplekset er nemlig ingen betydelig tematisk dimensjon i boken, selv om Kepesh uttrykker sympati for sin avdøde mor, mens han nærer en viss forakt for sin far. Hans nåtidige rangering av sine foreldre er mer preget av en menneskelig tendens til å glorifisere de døde enn av en ødipal konflikt. Romanen behandler altså det ødipale som blott og bar *form*,<sup>21</sup> som en latterlig opphopning av elementer.<sup>22</sup> Slik jeg leser Wolfgang Kayser vil dette være for en grotesk tekststrategi å regne på grunn av den enorme kontrasten mellom form og stoff. Stoffet, det alvorstunge familiedramaet, blir i *The Breast* redusert til figurer og deretter gitt en fremmedartet form idet de blandes sammen. Dette har som konsekvens at både den antikke myten og den psykoanalytiske teorien om det ødipale tømmes for mening i den nye kontekst de opptrer i, men at en reminisens av deres opprinnelighet likevel klinger med. Nettopp dét fremhever Northrop Frye som nødvendig for den komiske virkning; at forfatter og leser deler forestillingen om en ”normalitet”.<sup>23</sup>

Hva angår ødipuskomplekset er det også verdt å merke seg at Kepesh i sin nyvunne ham er ute av stand til å se, som en pendant til Oidipus som blinder seg i Sofokles’ tragedie, og til Freuds spekulasjon i ”Det uhyggelige” om forbindelsen mellom synssansen og kastrasjonsangsten.<sup>24</sup> Tapet av synssansen henger dessuten sammen med sublimeringsproblematikken i boken. Kepesh er forhindret fra å være en fagmann som kan

---

<sup>21</sup> Ødipuskompleksets *formale* tilstedeværelse i *The Breast* kan imidlertid sies å utgjøre et kritisk apropos til ”Die Verwandlung”. Dette vil bli diskutert under punkt 2.5.4. Dessuten kan turneringen av komplekset fungere som frampek til *The Professor of Desire*, der den ødipale antagonismen og det tilhørende kastrasjonskomplekset kommer mer substansielt til uttrykk, særlig i rekapituleringen av Franz Kafkas liv.

<sup>22</sup> Hvis effekt kan sammenlignes med Charles Bovarys lue i Gustave Flauberts roman: ”Det var et ubestemmelig hodeplagg, som på samme tid minnet om skinnlue, lansenerhjelm, rundpullet hatt, pelsjegerlue og nattlue, et stakkarslig plagg hvis stumme stygghet gren mot en som en idiots ansikt. Den var eggformet og stivet opp med spiler; nederst hadde den tre runde valker, så fulgte rombeformede biter av vekselvis fløyel og kaninskin, og deretter en slags pose som endte i en kartongavstivet mangekant dekket av et komplisert tressebroderi, og fra den hang det i en lang og altfor tynn snor et lite kors i gulltråd istedenfor dusk. Luen var ny; skyggen skinte” (Flaubert 2001:10).

<sup>23</sup> Jf. Frye 1971:49.

<sup>24</sup> Kastrasjonstoposet blir for øvrig, på morbid manér, understreket av referansene til Nikolaj Gogols ”Nesen”, der ”[...] Gogols hero awakens one morning missing his nose” (Roth 2005a:631).

hengi seg til lødige litteraturstudier, inntil han fatter interesse for å høre på Sir Laurence Oliviers Shakespeare-innspillinger:

[I] used to try to amuse myself when I was alone in the evenings by imitating Olivier. I worked with my records during the day to memorize the famous soliloquies, and then I performed for myself at night, trying to approximate his distinctive delivery. After some weeks it seemed to me that I had really rather mastered his Othello, and one night, after Claire had left, I did the death-scene speech with such plaintive passion that I thought I could have moved an audience to tears. [...] Enough pathos is enough, if not, generally, too much. "Come now, David," I said to myself, "it is all to poignant and heartbreaking, a breast reciting. 'And say besides, that in Aleppo once...' You will send the night shift home in tears." Yes, bitterness dear reader, and of a shallow sort, but then permit my poor professorial dignity a little rest, won't you? This is not tragedy any more than it is farce. It is only life, and I am only human (Roth 2005a:637).

Kepesh har tidligere omtalt umuligheten av å vie seg til det sublime i en klagende modus, men når muligheten gjenopprettes tar det hele en fullstendig latterlig form: Det veltalende *brystet*, som befinner seg i en hengekøye på Lenox Hill Hospital, professor David Kepesh, sublimerer sine drifter ved å *lytte* til Shakespeares *Othello*. Sitatet er dertil prov på et retorisk poeng; hvordan det fysisk-kroppslige prinsipp påvirker talesituasjonen. Persepsjonen av det kulturelt opphøyde alterneres fordi det slås i hartkorn med det kroppslige, det lave. Ikke en gang Kepesh opplever dikterens storartede monologer i kraft av seg selv, men i lys av at de resiteres av et bryst. David overskuer altså det komiske ved sin fysiognomi og hvordan denne påvirker alt han sier. Ved å innta et ironisk utenfraperspektiv ser han seg selv med de andres, og sitt eget forhenværende, blikk.

Utenfraperspektivet står også sentralt i Henri Bergsons drøfting av det komiskes egenart i *Latteren*: "Komedien veks fram av ein måte å betrakte på som er heilt annleis [enn i tragedien]: vi har med ein ytre observasjon å gjere" (Bergson 2004:300). Bergson har dessuten en tanke om den komiske personens særtrekk med relevans til Kepesh: "Ein person

er berre komisk ved eit særdrag som minner om distraksjonen, ved noko som lever lik ein parasitt utanpå personen, men som aldri er organisk knytt til han” (2004:301).

Det parasittiske synes å korrespondere godt med Kepeshs egen opplevelse av å være invadert av noe fremmedartet. I streng forstand *er* imidlertid hans legemlige særtrekk organisk knyttet til ham, men Kepesh opplever at han er i kamp med sin kropp – og en slik antagonisme mellom fremtoning og selvoppfatning er det Bergson aksentuerer. Jeg vil nok likevel, i hvert fall hvis man bruker *The Breast* som eksempel, tillegge parasitten en mer uavklart estetisk valør enn Bergson.<sup>25</sup> Kepesh har jo hovedsakelig et elegisk blikk på det som har invadert ham og forårsaket hans isolasjon, men når fortellingen skrider mot finalen fremviser han tross alt en tiltagende evne og vilje til å se seg selv utenfra – og i den forbindelse blir den siterte scenen hvor David tenker på det farseaktige ved sin egen situasjon en resepsjonsestetisk nøkkelbegivenhet. Det vidd han her demonstrerer gjør at vi liker ham mer; tilsynekomsten av den humoristiske sensibiliteten har den paradoksale følge at vi lever oss enda sterkere inn i hans marginalisering. Det komiske forsterker altså vår tragiske følelse, noe som bestemt må kunne kalles en grotesk opplevelse.

Protagonistens og leserens epistemiske usikkerhet og estetiske ambivalens opprettholdes like inn i bokens slutt. Mens Kovaljov får sin nese tilbake og Gregor Samsa dør (og dermed slipper fri fra sin insekttilværelse (bokstavelig og metaforisk)), forblir mannen David Kepesh et kvinnelig attributt. *The Breast* er en tragikomedie med *desis* uten *lysis*.

## 2.5 Forvandlingen: out-Kafkaing Kafka

*The Breast* har blitt omtalt som en pastisj over Kafkas “Die Verwandlung”. For eksempel anfører Harold Bloom i sin ”Introduction” i boken *Philip Roth* at “[...] Kafka [is] a dangerous

---

<sup>25</sup> I flukt med det J. Hillis Miller gjør i ”The Critic as Host” med utgangspunkt i prefikset ”para”: ”’Para’ is a double antithetical prefix signifying at once a proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something inside a domestic economy and at the same time outside it, something simultaneously this side of a boundary line, threshold or margin, and also beyond it [...]” (Hillis Miller 2004:179).

influence upon any writer, and particularly dangerous [...] for Roth. Witness his short novel, *The Breast*, his major aesthetic disaster so far surpassing such livelier failures as *Our Gang* and *The Great American Novel*” (Bloom 2003:3). Jeg har ikke til hensikt å polemisere mot Blooms kvalitetsdom, men jeg *er* av den oppfatning at å avskrive *The Breast* som en banal Kafka-etterligning er et overforenklet poeng.

Roths litterære kreativitet henter næring fra en rekke felter, deriblant fra annen litteratur. Jeg vil hevde at forfatterskapet hans, i tillegg til mye annet, *også* er en egenartet omarbeiding av egne leseerfaringer.<sup>26</sup> Men inkorporeringen av elementer fra andre forfatteres tekster i sine egne, er i regelen aldri preget av lydig etterligning. I den grad man gjennom det pastisjaktige begår en frekkhet, er Roth i så fall frekk på en helt annen måte, ved at han mater impulser fra andre inn i sin idiosynkratiske litterære transformasjonsmaskin. Det betyr dog ikke at holdningen til de tekstene han går i dialog med er fullstendig anti-mimetisk. Skal referansene fungere som referanser, må også foreleggets opprinnelighet kunne anes. Dette løper sammen med en strategi der Roth-teksten forholder seg til interteksten som et negativt speil. For at dette skal la seg begripe – og utdype – må vi imidlertid først se nærmere på Kafka-fortellingen.

Jeg skal i det følgende diskutere hvordan en latent seksualtematikk blir avdekket i ”Die Verwandlung”, hvordan teksten mot alle odds viser at Gregor Samsa har et begjær – om enn et tragisk, masochistisk sådant. Der nest vil jeg se på måten Roth i *The Breast* omgås den latente, eufemistiske seksualiteten i ”Die Verwandlung” ved å gå til motsatt ytterlighet: ved at han setter seksualiteten i hyperbolens tegn.

---

<sup>26</sup> En påstand Roth selv gir næring til blant annet i selvbiografien *The Facts*.



### 2.5.1 En handelsreisendes nød

Den berømte åpningspassasjen i "Die Verwandlung" befester Gregor Samsas metamorfose som et uomtvistelig faktum: "Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. [...] 'Was ist mit mir geschehen?', dachte er. Es war kein Traum" (Kafka 2001:5). Nattesøvnen var dårlig på grunn av drømmer, men *dette* er ikke en drøm.

Gregor *var* handelsreisende i klesbransjen, og bærer det økonomiske ansvaret for sin familie, bestående av mor, far og søsteren Grete. Idet han våkner opp i sin nyvunne insektkropp, er det primært frykten for å belemre de andre som griper ham, frykten for ikke å kunne utøve sitt virke og dermed skuffe sine overordnede, frykten for at hamskiftet skal forårsake usikkerhet i familien. Og i Kafkas litterære univers skjer gjerne ens verste antagelser fyllest, så også Gregors. Før han vet ordet av det vil både utsendinger fra arbeidsgiveren (prokuristen) og familiemedlemmer inn i hans lønnkammer. Som om dette ikke var nok er han ikke lenger i stand til å kommunisere med omverdenen. Den pipende stemmen hans blir av de minst velvillige tolket som indisium på narraktighet og/eller på at han har inntatt dyreriket (noe som på grotesk vis både stemmer og ikke stemmer): "'Haben Sie auch nur ein Wort verstanden?' fragte der Prokurist die Eltern, 'er macht sich doch wohl nicht einen Narren aus uns?' [...] 'Das war eine Tierstimme', sagte der Prokurist" (2001:16).

Foreldrene som inntil nå har kunnet nyte sin alderdom vel vitende om at Gregor skaffer penger til mat, husleie og til å betjene gjeld må igjen ut i arbeid.<sup>27</sup> For å demonstrere skuffelse, men også oppofrelse og selvtilfredshet, går, står og sover faren nå i sin livré. Også den fiolinspillende søsteren, som Gregor har hatt til hensikt å fungere som mesén for, må nå i større grad bidra til å opprettholde husholdningen.

---

<sup>27</sup> Som Harold Bloom påpeker er Gregor fanget i den delikate situasjon at "[...] one's parents have a huge debt to one's employer" (Bloom 1989:186).

For Samsa-familien bærer det dermed nedover i det sosiale hierarkiet, og i tiltagende grad begynner faren (som avslutningsvis setter sitt merke ved å kaste et eple som blir sittende fast på Gregors kropp) og søsteren (den hittil mest omsorgsfulle), å bebreide Gregor for dette. Mot tampen av fortellingen er det særlig én hendelse som blir utslagsgivende for at bebreidelsen slår over i antagonisme. Gregor, som nå befinner seg på et livstrett stadium, lokkes ut av sitt rom ved vellyden av søsterens fiolinspill. I den forbindelse gjengir fortelleren hans tanker slik: ”War er ein Tier, da ihn Musikk so ergriff?” (2001:53). Ulykken er at de tre velbårne herrer, som er blitt leieboere for å kompensere for Gregors bortfall av inntekt, får øye på ham og sporenstreks krever å bli løst fra kontrakten. I tumultene får dessuten moren et illebefinnende. Den paradoksale kulminasjonen på opptrinnet – som innledes med Gregors retoriske spørsmål der han tar den draging musikken øver på ham til inntekt for sin *menneskelighet* – er at søsteren, hvis felespill har lokket ham ut, tar et generaloppgjør med Gregor. Hun fraskriver ham nå enhver identitet og verneverdighet:

Liebe Eltern [...] so geht es nicht weiter. Wenn ihr das vielleicht nicht einsehet, ich sehe es ein. Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden. Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen (2001:56).

Fortellingen ender med at Gregor dør, før familien trenger å gjøre reelle anstrengelser for å bli kvitt ham.

### **2.5.2 Plikt, ulastelighet og nye sanseopplevelser**

Hvori ligger det et grotesk potensial i ”Die Verwandlung”? Et første og åpenbart svar er i metamorfosen, som både er et usedvanlig innslag, et brudd med ”[...] die Kategorien unser Weltorientierung”, og et dominant innslag – som fortellingens ledemotiv (Kayser 1957:199).

Skismaet mellom metamorfose og konvensjonalitet blir tydelig ved at Samsa-familien så til de grader lever et borgerlig-konvensjonelt liv – i pakt med den toneangivende farens verdensbilde. Dette verdensbildet kommer dog ikke til uttrykk ved at faren verbaliserer det. Det avtegner seg heller i hans gester og handlinger, i måten han utdefinerer sin urene sønn på. Det som bryter med vanen finnes ikke. Her er ingen innlevelse eller empati, det eneste som må besørges er at det utdefinerte forblir skjult, ute av syn – ute av sinn. Fasaden opprettholdes mest effektivt ved fortrenging. Når han nå går kledd i sin livré til alle døgnetts tider, er dette uttrykk for en insistering på sitt verdensbildes uomtvistelige hegemoni: plikt og ulastelighet, må vite! Men dersom noe er uomtvistelig, hvordan kan det da betinge en slik insistering? Farens bekledning er et tegn på at han mest av alt hegner om det han har *investert* i sin livsanskuelse.

Gregors transformasjon er en torn i øyet, en negasjon av premissene man i henhold til faren skal innrette sitt liv etter, ved at den er hinsides denne *doxaens* horisont. Dét er i hvert fall Gilles Deleuze' og Felix Guattaris poeng i *Kafka. For en mindre litteratur*: "Blive dyr vil nettopp sige at foretage bevegelsen [...], overskride en tærskel, nå frem til et kontinuum av intensiteter [...]" (Deleuze og Guattari 1982:27). Blant de nye intensiteter som blir Gregor til del er behaget ved å spise bedervet mat, samt å krype på veggene og i taket; sansninger og perspektivforskyvninger som henter om en levemåte hinsides den foreskrevne. Fortellingen har slik sett affinitet til Bakhtins konsepsjon av det groteske, ved at den med utgangspunkt i kroppen, viser at de kår Gregor er underlagt er statiske, hierarkiske *anordninger*. "Die Verwandlung" viser at konvensjoner tross alt er arbitrære og at naturaliserte normer ikke er naturgitte.<sup>28</sup>

Noen ny orden lar seg likevel ikke etablere, og heri ligger fortellingens tragikk: i den alternative, livsbejaende værensform som kan anes, men som forblir utopisk fordi

---

<sup>28</sup> Teksten er slik sett et eksemplarisk stykke skjønnlitteratur i henhold til Philip Roths bemerkning om dennes "hensikt": "[R]eaders come to fiction to be free of all that noise, to have set loose in them the consciousness that's otherwise conditioned and hemmed by all that *isn't* fiction" (Roth 2007b:147).

konvensjonene som setter betingelsene for livet er like uavvendelige som skjebnen i den antikke tragedien – noe som ikke minst blir tydelig når man ser hvordan denne skikkeligheten er internalisert i Gregors psyke. Når han rammes av noe uforklarlig, avføder dette skam og selvbekreftelse. Det er først på sitt resignerte stadium, med døden i sikte, at han inntar en mer spørrende holdning til hva det vil si å være menneske (noe han i legemlig forstand ikke lenger er), typisk i tilfellet der han blir rørt av søsterens musisering.

Søsteren fremviser først en alternativ væremåte ved at hun er empatisk overfor ham og ved at hun vil forfølge et kunstnerisk kall. Men til slutt er også hun ettertrykkelig re-territorialisert, som hun viser ved sin skånselsløse utstøting av utøyet hun ikke lenger benevner ved sin brors navn. Da er hun atter fars – og derigjennom skikkelighetens og ulastelighetens – pike. Med Gregor som potensiell mesén ute av saga, er det heller ingen grunn til å tro at hun vil havne på musikkonservatoriet i dette livet. Fortellingens triumfator blir dermed en bornert far som forsvaret sitt ideal om plettfrihet med handlinger som har en komediantes sletthet ved seg; en livrékledd narr som bedriver dødbringende eplekasting.

### **2.5.3 Seksualitetens bytteverdi**

Egon Schwartz fremholder i sitt "Nachwort" "[...] die gewaltsam verdrängte Sexualität" som en viktig dimensjon ved "Die Verwandlung" (Schwarz 2001:78). En vanskelighet i den forbindelse er å belegge hvordan fortrengning avtegner seg i en litterær tekst, fordi fravær er fortrengningens særmerke. Men skal fortrengning tillegges vekt, må den likevel kunne knyttes til elementer som positivt finnes i teksten. På fortellingens siste side finnes ett slikt eksempel. Etter Gregors død er det utsiktene til praktiske forbedringer som gir foreldrene grunn til fremtidshåp. Det er derfor ikke lite frapperende når de i sin prosaiske planlegging, under en spasertur, plutselig betrakter datteren med seksualiserte blikk:<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Legg særlig merke til ordene "üppig" og "aufblühen" i sitatet.

[S]ie wollten nun eine kleinere und billigere, aber besser gelegene, und überhaupt praktischere Wohnung nehmen, als es die jetzige, noch von Gregor ausgesucht war. Während sie sich so unterhielten, fiel es Herrn und Frau Samsa im Anblick ihrer immer lebhafter werdenden Tochter fast gleichzeitig ein, wie sie in der letzten Zeit, trotz aller Plage, die ihre Wangen bleich gemacht hatte, zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht war. Stiller werdend und fast unbewusst durch Blicke sich verständigend, dachten sie daran, dass es nun Zeit sein werde, auch einen braven Mann für sie zu suchen. Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und Guten Absichte, als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als Erste sich erhob und ihrer jungen Körper dehnte (Kafka 2001:63).

Så lenge seksualiteten har bytteverdi og kan veksles inn i atter mer konvensjonalitet, er det altså rom for den. Datterens gryende oppblomstring gjør det lettere å finne et godt parti til henne. Foreldrenes betraktning er sjokkerende, fordi et begrep om seksualitet i det hele tatt kommer til uttrykk i et tilsynelatende avseksualisert fiksjonsunivers. Når foreldrene tenker at Gretes oppblomstring gjør henne attraktiv som koneemne, impliserer de – om enn ubevisst – begjær som en komponent. Optimismen hviler på at en mann vil kunne bli seksuelt pirret av hennes yppighet. Bak pragmatikken finnes det altså en forestilling om seksualitet som sanselighet (foreldrene har tross alt unnnfanget to barn).

Men hva med Gregors seksualitet, han er jo død på dette tidspunktet? Det er i så måte sitatet ovenfor er mest interessant, fordi det fungerer analeptisk: Tilsynekomsten av en seksualtematikk kaster nytt lys på begivenheter som ligger tilbake i tid, og får leseren til å betrakte bildet på veggen i hans værelse med et annet fokus:

Über dem Tish [...] hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die, mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und eine schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob (2001:5).

De bestrebelser han har gjort for å få dette bildet på veggen, samt at han har gitt det en elegant ramme, tyder på at bildet hensetter ham i en viss stemning, en stemning som er så spenningsfylt at han ikke aksepterer å bli fratatt muligheten til å betrakte portrettet. Når mor og søster beslutter å fjerne møblene fra rommet hans, for å gjøre plass til Gregors dyriske bevegelsesmønster, motsetter han seg at portrettet blir demontert: "Dieses Bild wenigstens, das Gregor jetzt verdeckte, würde nun gewiss niemand wegnehmen. [...] Er saß auf seinem Bild und gab es nicht her" (2001:39-40). Foruten at Gregors insistering er en måte å holde fast ved sin menneskelige selvråderett på, rommer den også en seksuell komponent; for hvorfor vil han absolutt at bildet skal henge når han lar alt annet fare? Gregors fortrenkte begjær blir her avslørt. Han hegner om bildet av en pelskledd kvinne i autoritær positur – *den* pelskledd kvinnen, som er det arketypiske begjærsubjektet i en masochistisk fantasmagori, slik det for eksempel blir stilt til skue i Leopold von Sacher-Masochs roman *Venus im Pelz* fra 1870.

Og hvilken mekanisme er det som konstituerer et masochistisk begjær? Ifølge Gilles Deleuze, som i *Sacher-Masoch og masochismen – det kolde og det grusomme* kritiserer Richard von Krafft-Ebing og Sigmund Freud for feilaktig å slå sadismen og masochismen sammen, består mekanismen i "[...] at bestride det velfunderede i det, der er, og at virke ind på det der befinner seg i en slags suspension eller neutralisering, og som er i stand til at åbne vore øjne for ting hinsides det givne, en ny ikke givet horisont" (Deleuze 1981:28).

Masochistens begjær næres altså av en drøm om å instituere en annen orden, men like mye som en *ny* horisont, er det snakk om en regressiv bevegelse. Den fetisjistiske komponenten i masochismen (i dette tilfellet en pels) er en gjenstand som viser til tiden før man innser at mor ikke har penis, det vil si før morsbindingen krakelerer og man blir underlagt Faderens lov. Det masochisten gjennom sitt underlegne samkvem med den pryglende kvinne symbolsk vil oppnå, er altså å sette faren og de forbud han representerer temporært ut av spill. Deleuze skriver: "I den masochistiske projeksjon over på den pryglende kvinne ser

det ud, som om overjeg'et kun andtager en ydre form for at blive så meget mer latterliggjort og tjene det triumferende jeg's mål" (1981:119).

Man skal vokte seg vel for å la Gregor Samsas stillferdige attrå gå sømløst opp i et slikt skjema. Men et blikk på hans begjær med vekt på dets masochistiske tendens *er* interessant fordi det synliggjør en uartikulert ødipal antagonisme, et latent hat mot den orden han er disiplinert inn i; en orden hvis makt over livet i alle dets fasetter utgjør et kjernepunkt i Kafkas fabel. Flannery O'Connor skriver innsiktsfullt i "The Grotesque in Southern Fiction": "In any case, it is when the freak can be sensed as a figure for our essential displacement that he attains some depth in literature" (O'Connor 1972:45). En sådan frik er Gregor Samsa til overmål. Hans seksuelle begjær er næret av et ubevisst ønske om å overskride det gitte, det realitetsprinsipp som faren har instituert og som omslutter hele Gregors tilværelse. Men den endelige frigjøringen fra de Andre og fra et alltid bebreidende over-jeg kan i "Die Verwandlung", som i *Der Prozess* og *Das Schloss*, først realiseres i døden.

#### **2.5.4 Grotesk bruk: fra eufemistisk latens til verbal potens**

"Kafkas Erzählungen sind [...] latente Grotesken", skriver Wolfgang Kayser (Kayser 1957:160). Ovenfor har jeg vist hvordan en latent seksualtematikk utvikles, som samtidig vitner om jegets fremmedgjorthet i verden – underlagt ubevisste og uforenlige krefter som det er, eller som Kayser videre poengterer: "Die Fremdheit stammt bei Kafka nicht aus dem Ich, sondern aus dem Wesen der Welt und der fehlenden Abstimmung zwischen beiden" (1957:158).

Philip Roth spiller med latensen i "Die Verwandlung" gjennom en kombinasjon av underliggjøring og overdreven seksualisering. I *The Breast* forholder han seg til den ødipale makten som gjennomgriper Gregors liv som et skjema, som form – en strategi som faktisk har kritiske implikasjoner: Den overfladiske behandlingen av ødipalkonflikten er ikke kun en

vittig og konsekvensløs øvelse. *The Breast* kan like gjerne leses som en dekonstruktiv, uærbødig raljering over de mekanismer som innskrenker Gregors tilværelse. Idet Roth reduserer det ødipale til en arbitrær oppstilling av figurer, opponerer han mot den autoritet dette innehar i "Die Verwandlung".<sup>30</sup>

Videre finner den symbolske regresjonen som Gregor søker realisert i masochismen, i *The Breast* sted helt konkret, fullstendig uønsket – og dermed også helt absurd, ved at Kepesh blir et bryst – en synekdoke for morsbindingen. Samtidig har jeg vært inne på brystets andre funksjon, som seksualobjekt. Vel så viktig er det imidlertid at *dette* brystet ser på seg selv som et seksualsubjekt, med et mannlig, heterofilt begjær. Holdt opp mot en slik ekstrem heterogenitet blir Samsas fortrenkte, smålatne perversjon heller uspektakulær.

Kepesh skriker ut sine lyster og viser at han gir blaffen i hva som måtte kalles perversjoner – det finnes bare anomalier i forhold til gitte normer, normer som Kepesh ikke tilkjenner noen makt, spesielt ikke når han selv er blitt innbegrepet av en anomali. Men trass i denne tilsynelatende friheten blir han alltid innhentet av ambivalens. Seksuell og intellektuell frihet som gode og problem, er i det hele tatt det som trer klarest frem i Roths litterære dialog med Kafka, i sammenligningen og kontrasteringen av Kepesh og Samsa. Som Kayser påpeker er det mest uhyggelige ved Kafka-teksten at Gregor uten videre aksepterer metamorfosen. Han er så ufri at han til og med godtar *dette* som en betingelse han plikter å forholde seg til på en realistisk måte. Dermed oppstår det et misforhold mellom den undrende leserens nysgjerrighet og Gregors emosjonelle avstumpethet: i stedet for utspørring – stilltiende, stoisk aksept.

I *The Breast* derimot, er det den pasjonerte Kafka-leseren som i en viss forstand havner i Samsas sted, og som går inn i sin transformerte tilstand med en helt annen ballast og

---

<sup>30</sup> For øvrig kan Roths roman på denne bakgrunn oppfattes som en kritisk bemerkning til psykoanalysens bruk av ødipuskomplekset som forklaringsmodell, i den forstand at når noe blir opphøyet til mesterfortelling tilkjenner man det reell og potensielt determinerende makt. Faren er imidlertid at teorien, istedenfor å beskrive et virkelig fenomen, i seg selv fungerer ontologiserende. Denne faren anskueliggjør Roth etter min oppfatning med dekonstruksjonen og rekontekstualiseringen av det ødipale i *The Breast*.



holdning, noe Roth selv påpeker: ”’Is this really happening? Can I believe this?’ –the questions that Kafka settles (or suppresses) on the very first page by asserting that the metamorphosis is ‘no dream’ [...] are absorbed into *The Breast* by Kepesh himself” (Roth 2007c:58). Mens Samsas liv utspiller seg i underdanighetens og fortrenghingens tegn, har Kepesh kunnet anerkjenne og etterleve sin utforskertrang, i yrkeslivet og ikke minst i erotikken. At han blir forhindret fra å spille sine roller er derfor forbundet med genuint savn. Også Samsa føler sårhet ved tanken på de roller han er forhindret fra å spille, som betrodd medarbeider i en klesforretning og familieforsørger, men Samsas sårhet er helt annerledes, fordi den kun forsterker et allerede dominant, negativt følelsesregister. Hans identitet er uoppløselig forbundet med utøvelsen av plikter, og når han ikke lenger kan oppfylle disse, avføder det skam og atter skam. Samsa fungerer som et konsentrat av Kepeshs misantropiske betraktning, vel å merke dersom vi setter ”desire” i parentes: ”[W]ho but a man has conscience, reason, desire, and remorse?” (Roth 2005a:620).

Patos som modus er forbundet med elegien som sjanger. Det ekspressive i uttrykket bygger på følelsesreminisenser: av nytelse, samhörighet og glede. Det fremmedartede i fortellingen om Gregor Samsa beror på fraværet av patos, som tyder på at han ikke har noe positivt begrep om nytelse overhodet – med unntak av sansninger som finner sted *etter* metamorfosen, som Harold Bloom riktig beskriver: ”[O]nly after his transformation into a bug is Gregor capable of aesthetic apprehension” (Bloom 1989:187). Samsas språk (slik det gjengis av tredjepersonsfortelleren) er, med få unntak, uten ekspressiv funksjon. Dette gir teksten en særegen paradoksal kvalitet ved at den trekker leserens oppmerksomhet mot Gregors inadekvate reaksjon heller enn metamorfosen som sådan. Det er særlig denne språklige hemmingen jeg mener at Roth-teksten forholder seg til på en grotesk måte. Der fortrenghingens og avmaktens anemiske språk tilslører underliggende forhold man som leser bare kan ane eller spekulere i, går språket i *The Breast*, det vil si Kepeshs uttrykksmåte, til

motsatt ytterlighet. Det er også i så måte jeg mener at Roth bruker Kafka-teksten som negativt speil: Der Samsas horisont er så begrenset at interrogativ og imperativ er utilgjengelige modi for ham, tar Kepesh tifold igjen i patetisk retning. Hans reaksjonsform virker dermed overdreven og grotesk selvmedlidende – ja, den rokker ved vår anstendighetsfølelse – holdt opp mot Samsas aksept av sin altomsluttende stusslighet. I seg selv er Kepeshs klagesang imidlertid vel motivert. Hans ambisjon har vært å leve *hinsides* den anti-vitalisme som er Samsas livsbetingelse, slik Roth poengterer om Portnoy og Kepesh: "[These are] stories of men experiencing the complicated economics of human satisfaction, men in whom spiritual ambitions and sensual ambitions are inextricably bound up with the overarching desire to somehow achieve their own true purpose" (Roth 2007c:61).

Den relative frihet Kepesh har levd i, og den energi han har investert i intellektuell og seksuell selvrealisering – som kan betraktes som *hybris* – gjør at han stilt overfor den uforklarlige og tilsynelatende irreversible metamorfosen har uendelig mye mer å tape enn Samsa, fordi han kan erindre intense intellektuelle og sensuelle opplevelser som nå ser ut til å være ham nektet for all ettertid. Derfor er Kepesh patetisk, der Samsa er apatisk.

Roths singulære omgang med kafkaeske forelegg fortsetter i *The Professor of Desire*, men her er det særlig de *biografiske* mytene om Kafka som blir "[...] sent [...] down through the blades of the fiction-making machine, to be ground into something else [...]" (2007c:62).

### 3. *The Professor of Desire*

[S]exuality in Roth does not achieve the status, say, of Lawrentian redemptive wholeness joining man and woman. Neither erotic, nor lyrical, but raw and explicit, sexuality in Roth's portrayal as easily enslaves and isolates as it emancipates (Posnock 2006:18).

”*The Professor of Desire* (1977) is a realist—as opposed to surreal—portrait of David Kepesh (written five years after *The Breast*)”, skriver Hermione Lee (Lee 2003:66). Og hun har utvilsomt rett i at denne boken er sedvanlig realistisk sammenlignet med *The Breast*. Den er til og med veldig tradisjonell i én forstand, ved at den tar utgangspunkt i dannelsesromanens temporale og romlige konvensjoner. Hovedpersonens ungdom er fortellingens begynnelse. Senere, ved inngangen til voksenlivet, reiser han ut i verden for siden å vende hjem igjen. Med et slikt forløp aktiverer Roth forventninger<sup>31</sup> om at en viss målrettethet skal spille seg ut; at helten, gjennom erfaringer og kunnskapstilegnelse, skal ende opp som et veltilpasset individ. Men dannelsesromanens teleologiske oppbygning skal på ingen måte bli fulgt. Den blir snarere torpedert. Boken lefler med borgerlig-realistiske sjangerkonvensjoner – for så å bryte abrupt med dem.

Det er selvfølgelig begjæret, endog innskrevet i romanens tittel, som umuliggjør et rettlinjert forløp mot et bestemt mål. I analysen skal jeg vise eksempler på seksualiserte innslag som synliggjør Kepeshs subjektskonflikt. Hvordan ønsket om stabilitet og ro overstyres av en attrå som hele tiden vil noe annet, noe nytt – i flukt med Victor Hugos betoning av menneskelivet som to liv: en *agon* mellom fornuften og et indre dyr som parodierer ens intelligens. Denne kampen manifesterer seg i hendelser som er så kontradiktoriske og estetisk uavklarte at de kan betraktes som groteske.

---

<sup>31</sup> Som Kepeshs foreldre er eksponenter for.

Som i *The Breast* inngår Freud og Kafka som sentrale referanser i *The Professor of Desire*. I tillegg til å diskutere disse, vil jeg blant annet skjele til Marquis de Sade og Marcel Proust.

### 3.1 Bratasky

I bokens åpning blir vi presentert for Herbie Bratasky, den tjueårige entertaineren på Kepesh-familiens *jødiske* hotell, som får de middelaldrende kvinnelige gjestene til å kurre av vellyst med sin gudbenådede fysiske fremtoning og frekke sjarm. En rampete jødisk Adonis, som midt under 2. verdenskrig spiller trommer og forteller vovede vitser på The Hungarian Royale istedenfor å slåss mot Tojo, Mussolini og Hitler, en krig han er uskikket til å kjempe i på grunn av en ødelagt trommehinne.

Kepesh er bare barnet (9 år) da han først iakttar dette virile fenomenet i fri dressur, noe som gjør et uutslettelig inntrykk. Bratasky pirrer sitt publikum ved å balansere på sømmelighetens grense. Hans show har lutrende dionysisk appell som avveksling fra et rutinepreget, anstendig hverdagsliv. Men ikke nok med det. I uoffisiell sammenheng med kun den unge, selverklært ubluferdige David Kepesh til stede, demonstrerer Bratasky sin virkelige spesialitet. Den *munnlige* imitasjonen av de lyder som kan oppstå når man avgir tarmgass:

It turns out that not only can he simulate the panoply of sounds—ranging from the faintest springtime sough to the twenty-one-gun salute—with which mankind emits its gases, but he can also "do diarrhea." Not, he is quick to inform me, some poor schlimazel in its throes—that he had already mastered back in high school—but the full Wagnerian strains of the fecal *Sturm und Drang* (Roth 2000a:6-7).

På et jødisk familiehottell, midt under en utslettelseskrig med det vi kjenner til av grusomheter i den forbindelse, utspiller den lavest tenkelige form for humor seg, ispedd professor Kepeshs retrospektive betraktninger: Foruten å vise til den tidligromantiske *Sturm und Drang*-

bevegelsen med Goethe og Schiller som formenn, spiller han hen på antisemitten Richard Wagners musikalske grandiositet. Selv om det komiske er dominant i passasjen, gjennom en nedsenking i det fysisk-kroppslige, er sammenblandingen av heterogene elementer – høyt, lavt, grusomt og trivielt – så drøy, at man ikke vet om det sømmer seg å le. Dette er en form for scenisk oppbygning vi kjenner igjen fra *The Breast*, basert på konseptuell og diskursiv sammenblanding, som viser en grotesk kontinuitet bøkene imellom.

Som Kepeshs tilbakeblikk vitner om blir den ambivalente fascinasjonen for Herbie Brataskys barduse kroppslighet hengende ved ham, en fascinasjon som kulminerer i bokens høydepunkt hva angår grotesk seksualitet: Kepeshs drøm der Bratasky<sup>32</sup> fungerer som hallik for Kafkas hore (!). Mer om dette senere (punkt 3.6).

### 3.2 A nice jewish boy?

*The Professor of Desire* er ikke like minutiøs i sin presentasjon av hovedpersonens barndom som *Portnoy's Complaint* er det. Like fullt får vi innblikk i noen lignende forhold. En ordensbesatt mor er den dominante skikkelsen, "[...] this simple and tidy little woman who loves nothing in the world so much as the sight of a perfect, unsmudged carbon copy [...]", en mor det er utenkelig for David å skuffe på noe vis (2000a:16). Derfor må skoleresultatene være fremragende, noe de også er. Faren er en hardtarbeidende mann som prediker viktigheten av hardt arbeid; en levende tautologi. I dette miljøet, som enebarn, vokser altså den begavede David opp, gutten som i hotellets lavsesong sitter inne og befatter seg med vestens litterære kanon. Han overgår alles forventninger uten at noen egentlig forstår ham.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> "[T]he youthful David's own private Virgil guiding the descent to phallic masculinity and bodily transgression [...]" (Shostak 2004:27).

<sup>33</sup> Beslektet med forfatteren Nathan Zuckermans forhold til sine foreldre, særlig sin far, i *Zuckerman Unbound*: "What did those books have to do with his father anyway? If they ever meant to his father what the discovery of them had meant to him, it would have been another household, another childhood, another life. [...] *Mixed Emotions* had been the title of his second book. It had confused his father no less than *Higher Education*, his first. Why should emotions be mixed? They weren't when he [the father] was a boy" (Roth 2005b:184-185).

I overgangen fra barndom til kjønnsmoden alder blir han nysgjerrig på om det finnes andre måter å te seg på, som kan avstedkomme nye intensitetserfaringer. Bratasky er den første som setter en slik grille i hans hode, slik Kevin R. West påpeker i sin glimrende artikkel om Kepesh-trilogien, "Professing Desire": "[T]he tutelage of entertainer Herbie Bratasky [...] constitutes Kepesh's first movement away from the rigid moral universe of his mother and father" (West 2005:226). På dette tidspunktet bor David imidlertid fortsatt på fars og mors territorium, og må leve i pakt med dette habitatets regler. Men til forskjell fra Gregor Samsa (og Franz Kafka) kommer han seg ut – når han begynner på college. Dermed får han mulighet til å forfølge sine faglige interesser til fulle, og til å starte på sitt parallelle selvstudium – hvis endemål er å bli en fullbefaren erotisk *connoisseur*. Det første går dog bedre enn det siste, til tross for det fiffige motto han velger seg for å mediere mellom det lærde og det erotiske:

Reading Macaulay for English 203, I come upon his description of Addison's collaborator Steele, and, "Eureka!" I cry, for here is yet *another* bit of prestigious justification for my high grades and my base desires. "A rake among scholars, a scholar among rakes." Perfect! I tack it to my bulletin board, [...] directly above the names of the girls whom I have set my mind to *seduce*, a word whose deepest resonances come to me, neither from pornography nor pulp magazines, but from my agonized reading in Kierkegaard's *Either/Or* (Roth 2000a:17).

En slik verbal kraftprestasjon indikerer at det blir vesentlig mer lesning enn samkvem på David. Hans påtatte forfinelse og utilslørte forakt for enklere sjeler enn ham selv, gjør at de jenter han vil forføre oppfatter ham som skremmende. Derfor rendyrker han heller sin (kvasi-) intellektuelle absolutisme: "More often than not, where physical rupture should be, there logical (and illogical) discourse is instead" (2000a:23).

Vektingen mellom å være *scholar* og *rake* blir likevel kastet om på når David reiser til London som Fulbright-stipendiat. Foreldrene er stolte over at sønnen blir en slik akademisk ære til del, mens David selv egentlig er mest opptatt av muligheten til å legge et Atlanterhav mellom seg og opphavet – fri til å ta fatt på sitt nevnte selvstudium med virkelig seriøsitet.

Med dette skjer det en grotesk seksualisering av *Bildungsromanen* som sjanger. Påskuddet for å reise er å lære den borgerlige verden bedre å kjenne, og bli *voksen*. Franco Moretti skriver i ”The *Bildungsroman* as Symbolic Form”: [I]n Goethe and in the English novelists [...] youth ’must come to an end’ – youth is subordinated to the idea of ’maturity’: [...] it has meaning only *in so far as* it leads to a stable and final identity” (Moretti 2000:8). Men i *The Professor of Desire* er det en særdeles kåt Wilhelm Meister som legger ut på tur med fysiske erobringer som primærmotivasjon, og noen stabil identitet skal så visst ikke bli dannet. På den første dagen i London, på et nytt kontinent, bærer det på horehus, for intet sanselig kan være en sann *rake* fremmed, moralske anfektelser må derfor forvises. Det følgende sitatet viser like fullt at motstridende tanker kolliderer, selv i en situasjon der David tror seg frikoblet fra alt og bare skal hengi seg til de basale driftene:

[W]hen she is astride me and is suddenly gravity’s to do with with as it wishes, I realize with an odd, repulsive sort of thrill that this woman whose breasts collide above my head like caldrons—whom I chose from among her competitors on the basis of these behemoth breasts and a no less capacious behind—was probably born prior to the outbreak of World War 1. Imagine that, before the publication of *Uysses*, before... (Roth 2000a:28).

Kepesh har en ustyrlig imaginasjon som parallellfører uensartede erfaringer, som samlet gjør dette opptrinnet til en ”repulsive sort of thrill”. Men bordellbesøket blir kun for et vittig anslag å regne i forhold til det tiltagende relasjonelle alvor stipendiaten vikler seg inn i. David innlater seg nemlig med den svenske og nokså dydige Elisabeth, som bor i kollektiv med sin frisinnede venninne Birgitta. Til å begynne med ligger David og Elisabeth med hverandre på en mest mulig stillferdig måte for ikke å være til sjenanse. Men fordi alle vet hva som egentlig foregår, blir utfallet at ingen skal måtte forbli ufrivillig tilhører til begivenhetene. Følgelig får også Birgitta være med. David føler seg bemektiget av denne ordningen, men blir i sin egoistiske, erotiske eksperimentvilje blind for Elisabeths kvaler:

I am in such an egoistical frenzy over this improbable thing that is happening to me, not just with one but with two Swedish (or, if you will, *European*) girls, that I do not see Elisabeth slowly going to pieces from the effort of being a fully participating sinner in our intercontinental ménage, a half of what can only be called my harem (2000a:31).

Birgitta og David vil hele tiden gå lenger i sin søken etter den ultimate seksuelle opplevelsen. Birgitta blir en slags madame Saint-Ange, mens David tilsynelatende blir til en Dolmancé (om enn uten de samme sodomittiske tilbøyelighetene), som i Marquis de Sades *Filosofi på kammerset*. I Sades bok skal Saint-Ange og Dolmancé innvie den erotisk lærevillige Eugénie i sine utallige perversjoner, men Elisabeth er av en annen støpning enn Eugénie. De stadige terskeloverskridelsene rammer derfor hennes integritet. Motvillig, men motstandsløst, lar hun seg binde på hender og føtter før David har samleie med henne. Etterpå forsøker hun å ta sitt eget liv. Selv om David var med på iscenesette annekteringen av Elisabeth er han langt fra like kald når konsekvensene avtegner seg. *Da* blir følelsene motstridende. Den unge Kepesh avsløres dermed. Han er så visst ingen ekte, sadesk libertiner:

I am overcome by the most unruly and contradictory emotions—a sense of unworthiness, of loathsomeness, of genuine shame and remorse, and simultaneously as strong a sense that I am not guilty of anything [...]. And what *about* Birgitta, who was supposed to have been Elisabeth's protector, and who now merely lies on the bed across the room from me, studying her English grammar, unmoved utterly—or so she pretends—by my my drama of self-disgust? (2000a:34-35).

Igjen kommer skyldmotivet fra *The Breast* til syne: angeren over å ha presset sin promiskuøsitet på en annen. Simultant føler han seg skyldfri, fordi det er forskjell på press og tvang, foruten at alle de involverte er voksne mennesker som selv må vite å si stopp når det går for langt. Davids sinnstilstand har følgelig et grotesk tilsnitt i henhold til Harphams forståelse, i og med at emosjoner som i logisk forstand utelukker hverandre, i dette tilfellet skyld og uskyld, gjør seg gjeldende *samtidig*.



Forsøket på ansvarsfraskrivelse tiltar når han istedenfor introspeksjon retter blikket mot Birgitta. Men hos henne, som ligger uaffisert på sengen og utstråler selvtilstrekkelighet, finner han ingen *partner in crime*-innrømmelse. Hennes væremåte skremmer derimot Kepesh i den grad at han tillegger henne et element av taskenspill. At hun er komplett likegyldig overfor hans selvforakt fortøner seg så kaldt at han konkluderer med at hun later som: "[S]he pretends". Birgitta blir dermed inkarnasjonen av den libertineren Kepesh selv vil være, en person som forholder seg til *budoarets* begivenheter med estetisk distanse. At Birgitta er kvinne forsterker sjokkeffekten. David har jo tydeligvis en kjønnset forventning om at kvinner skal opptre på en særskilt, omsorgsfull måte, og at det derfor ligger et større ansvar på Birgitta for at Elisabeths bluferdighet ble krenket enn på ham selv. De ambivalente etterdønningene av Davids interkontinentale trekantforhold inngår derfor ikke bare i en skyldtematikk. De er også eksempel på den urovekkende innflytelse som selvtilstrekkelige kvinner har på ham: Kvinner som er sikre på sin egen seksualitet og som han av den grunn finner uimotståelig, men som også får ham til å føle seg ubetydelig og utbyttbar. Birgitta er den første av disse. Den andre er Helen Baird, skjønnheten som blir hans kone. Consuela Castillo, den kubanske *domnaen* i *The Dying Animal*, er den tredje – som vekker et så sterkt begjær i David at han, som Elisabeth, skal komme til å la seg dominere for å vise hengivenhet.

Mot slutten av Fulbright-året reiser David med Birgitta til Italia og Frankrike, herunder til Paris "[...] where the infamous marquis had himself been punished for his vile and audacious crimes [...]" (2000a:47). Henvisningen til den notoriske markien redegjør presist for deres livsførsel på denne turen, preget av erotisk grenseløshet som den er. David er overmåte tilfreds med denne ordningen, men når hun hintar om å bli med ham tilbake til USA for å etablere et varig forhold, er det forbeholdene og motforestillingerne som melder seg. Han kan ikke binde seg, fordi han under sitt utenlandsopphold har forsømt sine faglige ambisjoner til fordel for et liv som *rake*: "I fucked up my Fulbright but good" (2000a:48). Nå må han

altså hjem for å gjøre opp for seg, i pakt med den pliktfølelse som er prentet inn i ham fra barnsben av, og da passer det dårlig å ha innbegrepet av det liv han vil legge bak seg med på lasset. Til slutt er det imidlertid hun som gjenvinner overtaket på en overlegen måte, ved å forlate ham *as we speak*. Igjen på rommet i Rouen, ironikeren Flauberts fødeby, sitter en forlatt og infantilisert David Kepesh:

In response, no tears, no anger, and no real scorn to speak of. Though not too much admiration for me as a shameless carnal force. She says from the door, "Why did I like you so much? You are such a boy," and that is all there is to the discussion of my character, all, apparently, that her dignity requires or permits. Not the masterful master of mistresses and whores, not the precocious dramatist of the satyric and the lewd, and something of a fledging rapist too—no, merely "a boy". And then gently, so very gently (for despite being a girl who moans when her hair is pulled and cries for more when her flesh is made to smart with a little pain, despite her Amazonian confidence in the darkest dives and the nerves of iron that she can display in the chancy hitchhiking world, aside from the stunning sense of inalienable right with which she does whatever she likes, that total immunity from remorse or self-doubt that mesmerizes me as much as anything, she is also courteous, respectful, and friendly, the perfectly brought-up child of a Stockholm physician and his wife), she closes the door after her so as not to awaken the family from whom we have rented the room (2000a:50).

Sitatet er en *epifani*. Idet hun går, ser han rekkevidden av hennes kvaliteter. I kraft av *hvordan* hun går forstår han hva han mister. Den sømløse vekslingen mellom å være erotisk våghals i løyndom – sindig og taktfull på de øvrige arenaer, er et ideal han selv forsøker å leve opp til, som Birgitta mestrer og ikke han. Dermed blir det åpenbart for ham selv hva han ikke er. Han mangler hennes stoisisme og får alltid en følelse av å forsynde seg mot den ene eller andre polen i sitt motto (scholar/rake), som har utviklet seg til en binær hemsko mer enn et frigjørende, realiserbart livsprosjekt.

### 3.3 Grand Guignol-ekteskapet

Helen Baird er den neste kvinnen med en "[...] aristocratic sense of herself" som krysser hans spor, hvis frapperende skjønnhet understrekes av navnelikheten med den arketypisk selvtilstrekkelige Helena av Troja (2000a:56). Det groteske ved relasjonen til Helen er at Kepesh fra første stund aner at de kommer til å bety ulykke for hverandre. Dette til tross går han lengre i å formalisere forholdet enn med noen annen kvinne. Det er altså ingen korrespondanse mellom hans innsikt og det valg han treffer – når han går hen og gifter seg med henne. Kevin R. West viser dessuten til nok et urovekkende tegn: "[T]hey marry (ominously) as he is working to publish his thesis on romantic disillusionment" (West 2005:227). Senere, når ekteskapets varslede undergang inntreffer, gir det psykologiske stress de har påført hverandre seg somatiske – ja, i en viss forstand metamorfoseaktige, utslag.

David er i avslutningsfasen av sin Ph.D ved Stanford University. Han er tilfreds med den selvdisiplin han har klart å mobilisere, og det faglige fokus han har *gjenvunnet*, etter sitt promiskuøse Fulbright-år. Det er da han møter Helen, som egentlig ikke er videre imponert over en som vier så mye tid til boklige studier. For henne arter studiene seg som en påtatt, verdensfjern positur – påstander han parerer med små verbale stikk om hennes overfladiskhet og anti-intellektualisme. Kepesh oppfatter denne flørtende kjeklingen som en kjærkommen avveksling fra sin selvpålagte, akademiske monomani. Hun gir ham dessuten innblikk i en annen verden ved å berette om sitt seks år lange opphold i Asia, etter et rebelsk brudd med sin konservative, republikanske familie. Sarkasmen, motet, islettet av noe eksotisk, og hennes utseende, blir en uimotståelig cocktail for ham. Og når hun ertende insinuerer at den distanserte posituren også preger hans forhold til lidenskapelighet, "[...] what do you have against passion anyway? Why the studied detachment, Mr. Kepesh?", får han et og annet å bevise (Roth 2000a:52).

Og sexen *er* bra. Etter klimaks er begge enige om at de elsker hverandre. Men Kepesh aner at denne ”kjærligheten” er bundet til elskovsleiet, at den dypest sett er løgnaktig, hul: ”So we begin to tell each other that we are lovers who are in love, even while my conviction that we are on entirely divergent paths is revived from one confrontation to next” (2000a:62). Utenfor sengen fortsetter nemlig harseleringen over partnerens livsførsel, som kan virke adspredende og pirrende i korte glimt, under forutsetning av at utsigelsen er tuftet på et intelligibelt, godmodig vidd. Men den verbale sparringen, ”[...] the fencing and the parrying [...]”, blir enerverende og krenkende i det lange løp (2000a:62). Forholdet utvikler seg til et infamitetens *crescendo*. To tilsynelatende fornuftige mennesker mister ethvert begrep om tingenes rette proporsjoner, og martrer hverandre i en selvforsterkende utmattelsesbatalje.<sup>34</sup>

By the time we are into our thirties we have so exacerbated our antipathies that each of us has been reduced to precisely what the other had been so leery of at the outset, the professorial ”smugness” and ”prissiness” for which Helen detests me with all her heart—”You’ve actually done it, David—you are a full-fledged young foggy”—no less in evidence than her ”utter mindlessness,” ”idiotic wastefulness,” ”adolescent dreaminess,” etc. Yet I can never leave her, nor she me, not, that is, until outright disaster makes it simply ludicrous to go on waiting for the miraculous conversion of the other. As much to our wonderment as to everyone else’s, we remain married nearly as long as we had been together as lovers, perhaps because of the opportunity this marriage now provides each of us to assault head-on what each takes to be his demon (and had seemed at first to be the other’s salvation!) (2000a:71).

Roth får her frem hvordan den Andre blir summen av sine lyter, hvordan den innbyrdes posisjoneringen blir ortodoks: ektefellene må *konvertere* for å kunne komme hverandre i møte. Fra et utgangspunkt der de ser på hverandre og relasjonen seg imellom som en velsignelse, som noe *fint* – har de klart å omskape den Andre og forholdet som sådant til noe

---

<sup>34</sup> I *The Breast* ser Kepesh tilbake på denne livsfasen som ”[...] my own Grand Guignol marriage” (Roth 2005a:606). Han henviser dermed til *Le Théâtre du Grand-Guignol* i Paris (1897-1962), som hadde amoralske, gruoppvekkende forestillinger som sin spesialitet.

demonisk, til noe *stygt* – en fortelling som gjennom Roths bibelske ordvalg får affinitet til Harphams ”divine to human”-konsepsjon av det groteske.<sup>35</sup>

Helens og Davids ekteskap utvikler seg dessuten til en fallhistorie som tematiserer det Kayser oppfatter som menneskets iboende, uhyggelige kaoskrefter; ”[...] die durch uns hindurch wirken und dabei aller menschlichen Sinngebung spotten” (Kayser 1957:97). Da Helen og David omsider går fra hverandre, gir de meningsløse strabasene seg konkrete, fysisk-kroppslige utslag, som heslige, post-ekteskapelige *stigmata*. Overlatt hver til seg selv, med en gryende bevissthet om den intersubjektive destruksjonsprosess de har deltatt i, rettes forakten, som tidligere var kanalisert mot partneren, mot selvet. Den fysisk delikate Helen får skjemmende utslett: “[I] was allergic to myself, or something very like that, and so I went home and got into bed and pulled the covers over my face and daydreamed about having all the blood drawn out of me and replaced by somebody else’s blood [...]” (Roth 2000a:215). Den tidligere akk så virile Kepesh blir impotent:

I hear tell of extensive skin eruptions, on the cunning fingers (“You, like this?... this?... oh, you do like it my darling!”), and on her wide, lovely lips (“What do you see first in a face? The eyes or the mouth? I like that you discovered my mouth first”). But then Helen’s is not the only flesh slowly taking its revenge or doing penance, or losing heart, or removing itself from the fray. Eating hardly anything, I have dropped since the divorce to scarecrow weight, and for the second time in my life I am bereft of my potency,<sup>36</sup> even for an entertainment as unambitious as self-love (2000a:101).

Foruten å synliggjøre fysiske kalamiteter, fremviser sitatet Kepeshs manierte opptatthet av seksualitet. Den dårlige samvittigheten i forhold til Helen hviler på at *han* har gjort den mytologisk vakre, verbalt opphissende og fingernemme kvinnen, det en gang ultimate begjærsobjektet, til noe monstrøst. Det er dog i utlegningen av hans egen fysiske tilstand at det blir virkelig grotesk. Davids depresjon gjør at han ikke tar til seg næring, han forsømmer

---

<sup>35</sup> Jf. Harpham 2006:17.

<sup>36</sup> Første gang inntreffer med en prostituert i London, “[...] a fading Cockney milkmaid called Terry the Tart who thinks me ’a sexy bah-stard’” (Roth 2000a:38).

et grunnvilkår for selvoppholdelse. Men trass i at han ser på sin egen utmagrede kropp som en gotisk manifestasjon, som et fugleskremsel, er det tapet av potens som blir viet størst oppmerksomhet. Som leser ser man dermed for seg et utmagret fugleskremsel, som innbitt forsøker, men som mislykkes i, å onanere – en fullgod, selvpåført fornedrelse à la Mickey Sabbaths "[...] self-destroying hilarity [...]" (Roth 1995:158). Denne odiøse kroppsligheten kan virke lattervekkende, men aksentuerer samtidig en tragikk: kjønnsklišjéenes makt over sinnene. Til tross for all mulig skolering blir Kepesh i sin krisestund dominert av banale forestillinger om mandighet: hvis ikke *den* står kan alt like gjerne falle, visne hen, dø. Selvet er dermed redusert til en fallos. Å si at Roth derigjennom travesterer seiglivede, fallossentriske maskulinitetsmyter, det Posnock omtaler som "[...] the deformities of American masculinity [...]", er en rimelig påstand (Posnock 2006:17).

### 3.4 Ralph Baumgarten og den umulige muligheten

Etter skilsmissen flytter Kepesh fra San Francisco til østkysten, for å jobbe under Arthur Schonbrunns ledelse ved State University of New York. Denne fasen er preget av fortvilelse og indignasjon over at livet er uutholdelig. En måte å flykte fra det uutholdelige på, er ved å negere verden og dens regler. Denne tilbøyeligheten får utløp gjennom vennskapet med den sexfikserte universitetskollegaen Ralph Baumgarten – selv om det er Baumgarten som lever ut negasjonen gjennom sin transgressive væremåte, mens Kepesh lever seg *inn* i hans groteske gjøren og laden.

Baumgarten er en person som nedlegger kvinner etter tur og snakker bardust om sine seksuelle eskapader. Attpåtil poetiserer han sine erotiske erfaringer i det allmennheten oppfatter som usedelige diktsamlinger, med titler som *Baumgarten's Anatomy og Behind, Before, Above, Between, Below*.<sup>37</sup> I denne mannen øyner Kepesh et frigjort selv "[...] whose

---

<sup>37</sup> Jf. Roth 2000a:136.

unswerving sense of his own imperatives cannot but arouse my curiosity. [L]istening to him speak with such shamelessness of the wide range of his satisfactions, I feel that I am in the presence of a parodied projection of myself. A parody—a possibility” (Roth 2000a:137, 140). Baumgarten målbærer altså gjennom hele sin væren, ved å leve i pakt med egne imperativer, muligheten til å ta regien over eget liv. Muligheter til handling har imidlertid en tendens til å bli vanskeliggjort i Davids hode. De blir snarere muligheter for tvil:

Why am I here with him? Passing time, sure, sure—and meanwhile, what is passing in and out of me? In the presence of the appetitious Baumgarten, am I looking to be exposed ever so mildly to the virulent strain, and thereby immunized for good? Or am I half hoping to be reinfected? (2000a:141).

Her avslører Kepesh seg nok en gang som det Posnock riktig fremholder som et hovedproblem blant Roths protagonister. Han er ”hyperself-conscious” (Posnock 2006:21). Alt blir analysert, endog dissekert. Her er det enten immunitet eller infisering, *scholar* eller *rake*. Det Kepesh med fordel *kunne* ha trukket veksler på, er Baumgartens livspragmatikk. For Baumgarten er ikke bare en libidinøs kvinnefut, han er også forsørger for sin slagrammede mor og bidrar med økonomisk støtte til sin søsters vanskeligstilte familie. I tillegg til å være en usedelighetens poet, er han en lærd akademiker med universitetsstilling. Etter en karrig oppvekst har han frigjort seg fra idealiserte forestillinger om at tilværelsen må være sånn eller slik. Baumgarten erkjenner at det gitte aldri kan overskrides fullstendig, men finner livsenergi i lakunene: i en frilynt seksualitet og i grovt og/eller kunstnerisk motspråk; i ”[...] nytelse[r] som vekkes ved å måtte unnsnippe [...] makten, å måtte flykte fra den, lure den og parodiere den”, slik Michel Foucault skriver om forholdet mellom seksuell decorum og nytelse i *Seksualitetens historie* (Foucault 1999:56).

Med ”makt” hos Foucault forstår jeg noe i retning av Freuds realitetsprinsipp: normgivende instanser som setter grenser for seksualutfoldelsen. Men Foucault skiller seg fra

Freud i oppfatningen av hvordan makten påvirker muligheten for seksuell nytelse. For ifølge Foucault står ikke makt og nytelse i direkte motsetningsforhold til hverandre: ”De forfølger hverandre, krysser hverandre og oppsøker hverandre. De er lenket til hverandre via komplekse og positive opphisselses- og ansporingsmekanismer” (1999:60). Når jeget innser at en ren, uhindret hedonisme er utopisk, kan det finne måter å forøke nytelsen på ved å parodierte makten/realitetsprinsippet, i ord og, ikke minst, i erotisk handling. Lysten, slik Foucault forstår den, er altså vesentlig mer plastisk enn Freud vil ha det til når sistnevnte skriver at lystprinsippets program ”[er] i strid med hele verden, med makrokosmos så vel som mikrokosmos. Det er overhodet ikke gjennomførlig” (Freud 1992:19).

I romanen er Baumgarten og Birgitta de fremste eksemplene på mennesker som er i stand til å leve ut en maktparodierende seksualitet på en for sin egen del vellykket måte – uten at den transgressive lystutfoldelsen etterpå slår tilbake som en selvutslettende rekyl av skam. Gjennom disse personene målbærer Roth følgelig et alternativ til det freudianske perspektivet, og gir oss med det et eksempel på sin posisjonsskepsis: ”For me, one of the strongest motives for continuing to write fiction is an increasing distrust of ‘positions’, my own included” (Roth 2007c:62). Det er ikke slik at veltilpassede kulturmennesker *nødvendigvis* har et strengt, skyldinngytende over-jeg. Baumgarten og Birgitta takler vekselspillet mellom lyst og realitet uten å ende opp som nevrotikere.<sup>38</sup>

Med Kepesh stiller det seg annerledes. Også han kan finne minutiøs nytelse i en transgressiv seksualitet, men overskridelsen får alltid konsekvenser. Teoretisk vil Kepesh være enig med Foucault i at det ikke er noe motsetningsforhold mellom lyst- og realitetsprinsipp. I praksis fungerer hans psyke likevel slik at over-jeget ”straffer” jeget med dårlig samvittighet dersom det følger begjærets dragning mot overskridelsen – og omvendt forakter Kepesh seg selv dersom han ikke får utløp for sin virilitet. Galt blir det uansett. I den

---

<sup>38</sup> Slik prefigurerer disse to erotikerne det sene 1960-tallets seksuelle revolusjon som skal komme til å bli et viktig premiss i *The Dying Animal*.



forstand er det lettvint når jeg sier at Kepesh burde etterape Baumgartens pragmatiske livsholdning. Det er jo dette han uavlatelig prøver på, uten at hans psykiske konstitusjon tillater det.

Ikke dermed sagt at Kepesh kun betrakter Baumgarten med stum beundring. Han anser ham ikke sjelden for å være utillatelig vulgær. Det er nok derfor han modererer seg ved å kalle Baumgarten ”a *parodied* projection of myself” (Roth 2000a:140).<sup>39</sup> Fra den borgerlige konvensjonalismens og korrekthetens ståsted, som i større grad enn han vil innrømme også er Kepeshs eget, fortoner Baumgarten seg nemlig som en grotesk skikkelse. Men – og det er dette Kepesh oppfatter som fascinerende og ettertraktelsesverdig ved ham – på en utpreget bakhtinsk, livsbejaende måte; med evne til å håndtere livets ambivalente helhet.

### 3.5 Det *u*frivillige minnet: på sporet av en livsanskuelse

Claire Ovington er kvinnen som etter ekteskapshavari og depresjon innstifter en ny ro i Kepeshs liv. Men det er bare for en stakket stund, selv om Claire tilsynelatende er en symbiose av alle de kvaliteter Kepesh etterspør, noe han uttrykker i følgende ode:

God, as tender within as without! The tact! The calm! The wisdom! As physically alluring to me as Helen—but there the resemblance ends. Poise and confidence and determination, but, in Claire, all of it marshaled in behalf of something more than high sybaritic adventure. [...] In all, this translucent mix of sober social aplomb and domestic enthusiasms and youthful susceptibility is simply irresistible. What I mean is *no resistance is necessary*. A tempter of a kind to whom I can at last succumb (2000a:51).

Her er ingen motstand eller forbehold påkrevet, det hefter nemlig ikke *noe* ominøst ved Claire. Hun er like fysisk attraktiv som Helen, men uten hennes egosentriske luner. Hun anser seg ikke hevet over hverdagens praktikaliteter, slik Helen gjorde det, men tar fatt på dem med selvsagthet – i overensstemmelse med Davids ”[...] own strong penchant for orderliness,

---

<sup>39</sup> Min kursivering.

passed along through the maternal chromosomes [...]” (2000a:153). Alt ved henne konnoterer *balanse*, noe Kepesh håper skal utgjøre kuren mot hans ambivalens, og han hyller Claire ved å holde henne opp mot tidligere, dyrekjøpte erfaringer. Men erindringen er ikke bare en ressurs. Den er også en autonom maskin som opererer uten hensyn til selvets velbefinnende...

Marcel Proust er herostratisk berømt for sin romansyklus om minnets vesen og virkning. Madeleinekaken dyppet i lindete innstifter fortiden som et intenst her og nå, slik også andre reminisenser Marcel støter på vekker til live glemte minner som bevisstheten transformerer til *hyperreell* nåtid. Tiden er en kategori vi orienterer oss i verden etter, ut fra forestillinger om klare skiller mellom fortid, nåtid og fremtid – distinksjoner som Proust desautomatiserer. Proust viser hvordan ulike tidsplan interagerer i den menneskelige bevisstheten, en interaksjon vi kan tillegge et grotesk *potensial* ved å skjele til Wolfgang Kayser: ”Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen” (Kayser 1957:199). Prousts romanteknikk demonstrerer nettopp hvordan den allmenne tidsoppfatningen kommer til kort. De atskilte begrepene om tid korresponderer ikke med erfaringen av den. Derigjennom konstituerer Proust en sterk psykologisk realisme. Walter Benjamin skriver i ”Til bildet av Proust” at *På sporet av den tapte tid* er en tekst ”[...] der tilværelsens sanne surrealistiske bilde bryter gjennom” (Benjamin 1991:125). Ifølge Benjamin fremelsker hovedpersonen i *På sporet* sitt *memoire involontaire* som ledd i et ”[...] glemselens Penelope-arbeid [...]” (1991:123). Marcel anstrenger sin ånd til det maksimale for å gjenkalle den tid som har gått tapt. Men for eksempel når det gjelder minnene om Combray, lar ikke disse seg rekapitulere kun ved hjelp av tankens ”frivillige” kraft. Fortidens fylde er kun tilgjengelig ved hjelp av det ”ufrivillige” minnet, om hvilket Proust skriver:

Det er spilt møyen å prøve å gjenkalle den [vår egen fortid], vår tankes bestrebelser er alle forgjeves. Den befinner seg skjult utenfor tankens område og rekkevidde, i en eller annen materiell gjenstand (i det sanseinntrykk som denne materielle gjenstand ville gi oss) som vi

ikke har noen anelse om. Og det avhenger av tilfellet om vi i det hele tatt skal møte denne gjenstand på vår vei før vi dør (Proust 1999:59).

For Marcel er altså det materielt funderte, ufrivillige minnet et viktig hjelpemiddel i konfrontasjonen av glemselen. Med David Kepesh forholder det seg annerledes, fordi han *vil* glemme. Hans ufrivillige minner er derfor genuint *u*frivillige og dukker opp i bevisstheten, med frapperende intensitet, på de mest ubeleilige tidspunkt. Og selvfølgelig har de med sex å gjøre. Nedenfor skal vi se hvordan Roth trekker veksler på Proust for å vise den surrealistiske dimensjonen ved David Kepeshs begjær; hvordan han skaper en erotisk-grotesk scene ved å koble det groteske potensialet i Prousts tidsforståelse med et (usømmelig) seksualmotiv.

Claire og David er på Europa-ferie og befinner seg i Venezia. Og Kepesh er mer tilfreds med tilværelsen enn han noen sinne har vært. Det er *da* fantasmet av Birgitta inntar ham. Under et ellers vederkvegende måltid, blir Kepesh vår at han har spist med Birgitta på samme sted (Gritti-palasset) under *deres* Italia-reise. *Rommet* forvolder dermed en mental reise tilbake i *tid*. Gritti-palasset blir den materielle gjenstanden som får Birgitta til å stå frem med alle sine pirrende kvaliteter, herunder hennes singulære utøvelse av *fellatio*. Dette ufrivillige minnet resulterer dernest i en uønsket nedvurdering av den eie gode Claires attråverdighet:

[T]he rush of greedy lust I feel is not for this lovely young woman with whom I have recently emerged into a life promising the most profound fulfillment, but for the smallish, buck-toothed comrade I last saw leaving my room at midnight some thirty kilometers outside of Rouen over ten years ago, desire for my own lewd, lost soul mate, who, back before my sense of the permissible began its inward collapse, welcomed as feverishly and gamely as did the uncommon act and the alien thought. Oh, Birgitta, go away! (Roth 2000a:162).

Fortiden griper inn i nåtiden, gjør de lyse fremtidsutsiktene usikre, og skaper en *tragisk* avmaktsfølelse i Kepesh av å være underlagt skjebnebestemmende krefter. Men parallelt arter de faktorer som styrer Davids attrå seg som banale og *sexistiske*, blant annet ved at

glupskheten man utfører oralsex med blir den viktigste parameteren i oppvurderingen av Birgitta på bekostning av Claire.<sup>40</sup> I et slikt lys fremstår begjærproblematikken stadig mer farseaktig. Umuligheten av tilfredshet er også et resultat av en komisk sletthet ved ham selv. De erotiske vanskene inngår utvilsomt i en dialektikk mellom lyst og realitet, men har vel så mye rot i selvets, som i verdens, beskaffenhet. Philip Roth kommer selv med et velartikulert poeng om det dypt motsigelsesfulle ved Kepeshs begjærskonstitusjon:

The irony of Kepesh's situation is that having found the calm and consoling woman [Claire] he can live with, a woman of numerous qualities, he then finds his desire for her perversely seeping away, and realizes that unless this involuntary diminution of passion can be arrested, he'll become alienated from the best thing in his life (Roth 2007b:133).

Denne bemerkningen får meg til å tenke på Kepeshs klage i *The Breast* over de roller han er forhindret fra å spille, blant annet som elsker, i og med hamskiftet han er utsatt for. Men i dét tilfellet blir han i alle fall fremmedgjort fra det som betyr mest for ham gjennom en tilstand som tilsynelatende tvinges på ham utenfra. I så fall er det vel like grotesk å bli fremmedgjort fra det beste i ens liv på grunn av egne idiosynkrasier – slik situasjonen er når lidenskapen til Claire gradvis falmer i *The Professor of Desire*. For Kepesh er det ikke mindre uhyggelig at de destabiliserende kreftene har utgangspunkt i selvet, ikke utenfor det, noe som også er Freuds poeng i "Det Uhyggelige": "Det uhyggelige er på en eller anden måde en art af det hemmelige/hjemlige" (Freud 1998:25). Stort mer hjemlig enn i en selv blir det ikke, et hjem David sammenligner med å bo i et diktatur, underlagt et totalitært regime:

I can only compare the body's utter single-mindedness, its cold indifference and absolute contempt for the well-being of the spirit, to some unyielding, authoritarian regime. And you can petition it all you like, offer up the most heartfelt and dignified and logical sort of appeal—and get no response at all. If anything a kind of laugh is what you get (Roth 2000a:172).

---

<sup>40</sup> Jf. Roth 2000:161-162.

Selve *erfaringen* som Kepesh setter ord på tangerer den tragisk-ironiske situasjonen i *The Breast*; følelsen av at selvet, som kropp og sinn, er en permanent kampsone – og at bestrebelsene for å komme til innsikt og ut av en fortvilt situasjon, avføder atter mer forvirring og selvforakt; et kummulativt nullsumspill som er både fryktinngytende og lattervekkende, der enhver følelse ledsages av en motfølelse. Begge tekstene handler således om fremmedgjøring og kontradiksjon – to groteske *topoi*. *The Breast* og *The Professor of Desire* kan derfor leses som utkast til en grotesk livsanskuelse, en betraktning som (på en paradoksal måte) blir understøttet av at romanene samlet etablerer en usedvanlig heterogen kontekst. *The Professor of Desire* hintet ikke om hva som skal inntreffe i *The Breast* annet enn gjennom én vag ledetråd; når Kepesh tenker på lidenskapens stadige omskiftelighet og i den forbindelse uttrykker sin "[...] fear of transformations yet to come" (2000a:263).

### 3.6 Praha – og møtet med Kafkas hore

En slik livsanskuelse finner Kepesh gjenklang for hos Kafka, hvis biografi han rekapitulerer med maniert interesse, på byvandringene under sitt ferie- og forskningsopphold i Praha. Kafka er en mann Kepesh identifiserer seg med hva angår *strevet* med å oppnå likevekt mellom åndelige og seksuelle impulser. Dertil er Kafka en kilde til fascinasjon fordi hans liv var så mye *mer* grotesk enn Kepeshs eget er det. Roth spiller her videre på et motiv han etablerer i *The Breast*, der den transformerte Kepesh på den ene siden identifiserer seg med den forvandlede Gregor Samsa, og parallelt fascineres av at deres livsløp er så til de grader uensartede.

Spørsmålet om hvorfor Franz Kafka, denne forfatteren av singulær storhet, ble værende under sin fars radar livet ut lar seg ikke besvare, men tvinger seg frem igjen og igjen i Kepeshs møte med forskjellige manifestasjoner i den tsjekkosllovakiske hovedstaden – eksempler på at faren var nærværende ikke bare symbolsk, men helt konkret: "From a bench

in the Old Town Square we gaze across at the palatial building where Franz Kafka attended Gymnasium. To the right of the columned entryway is the ground-floor site of Hermann Kafka's business" (2000a:167). Ethvert forsøk Franz gjør på å unnslippe sin fars overoppsyn ender i stakkarslighet:

Near the wall of the castle, on cobbled Alchemist Street—and looking like a dwelling out of a child's bedtime story, the fit habitation for a gnome or elf—is the tiny house that his younger sister had rented one winter for Kafka to live in, another of her efforts to help separate the bachelor son from father and family (2000a:168).

Her, i et miniatyraktig krypinn, kan man se for seg at gnomen Kafka satt og skrev sine dyrefabler om pipende mus, om Gregor Samsa og om apens rapport til det vitenskapelige akademiet – eller romanene om landmåleren K. og forsikringsagenten Josef K., som Kafka ville at Max Brod skulle la brenne. Men som kjent lot ikke engang vennen Brod hans vilje skje. Han avstod fra å la peisflammen fortære Kafkas mesterverk og klargjorde isteden manuskriptene for utgivelse. Det mest kraftfulle eksempelet på at Franz ikke evnet å sette sin vilje igjennom i noen sammenheng (bortsett fra i sin litteratur), ser Kepesh på den jødiske kirkegården i Praha. Omringet av gravstedene til dem som omkom i konsentrasjonsleirene finner han dikteren stedt til hvile *mellom* sine foreldre:

Of all things marking Kafka's remains—and unlike anything else in sight—a stout, elongated, whitish rock, tapering upward to its pointed glans, a tombstone phallus. That is the first surprise. The second is that the family-haunted son is buried forever—still!— between the mother and the father who outlived him (2000a:175).

Som i *The Breast* blir Ødipus, som myte og psykologisk teori, her fremstilt som en grotesk sammenstilling av figurer. I dette tilfellet blir motivet likevel tilført en større grad av genuin uhygge ved at det bygger på skjebnen til en historisk person. Sønner Franz, som ble seksuelt marginalisert under trykket fra sin familie, slipper ikke fri fra *territoriet*, ikke engang i døden.

Som minnesmerke over denne vederstyggelige triaden *står* gravsteinen Kepesh instinktivt assosierer med en fallos: På samme tid et malplassert symbol for et liv levd i avholdenhet og impotens – og et hyperbolsk, men likevel langt mer representativt symbol på Loven som noe allestedsnærværende for Kafka.

I sum gjør tegnene et ubegripelig inntrykk på Kepesh. Ødipus eller ei: Kepesh forstår ikke hvordan noen kan la sin livsutfoldelse og sitt begjær bli kuet i den grad relikviene over Kafkas liv vitner om, et spørsmål som skal komme til å sirkulere i underbevisstheten og bli tematisert i drømmen som er et emblem for flere av denne oppgavens sentrale påstander: For det første ved at den i sin form er fullstendig heterogen. Ulikeartede elementer opptrer samtidig på uforutsette måter, blant annet ved at Kafkas livshistorie blir refortolket på overskridende vis. For det andre ved at den freudianske tenkningen får ludisk behandling. I det hele tatt kan *virksomheten* av denne sekvensen sies å tangere det Wolfgang Kayser oppsummerer som den groteske opplevelsen *per se*: ”Das Groteske zerstört grundsätzlich die Ordnungen und zieht den Boden fort” (Kayser 1957:62).

I drømmen forbereder Kepesh et seminar om Kafka (noe han også gjør i ”virkeligheten”) når han av Herbie Bratasky får tilbud om å besøke det som etter sigende er dikterens hore. Og Kafka-forskeren Kepesh bobler nesten over av entusiasme ved tanken på det nye lys den aldrende horen Eva kan kaste over dikterens erotiske liv. Når Bratasky spør ”How would you like to meet the whore Kafka used to visit?”, svarer Kepesh: ”It is everything I ever hoped for” (2000a:187). Brataskys tilbud blir altså av stor viktighet. Det fullkomment absurde blir tatt på ramme alvor som en enestående mulighet til kunnskapstilegnelse.

Etter hvert som samtalen med det 80-år gamle, selvtitulerte Kafka-orakelet skrider frem, blir Kepesh imidlertid mer tvilende til om hun har informasjon som kan være av forskningsmessig interesse. I den forbindelse inntreffer følgende ordveksling med Bratasky,

som fungerer som hallik og tolk: ”’I have the feeling she may have Kafka confused with somebody else.’ ’The woman’s mind is razor-sharp,’ Herbie replies. ’Still, she is not exactly Brod on the subject’” (2000a:190). Kepeshs interesse er i ferd med å falme, men *da* presenterer Eva tilbudet om at Kepesh kan få se hennes vagina hvis han betaler fem dollar ekstra; et tilbud Bratasky reklamerer for med innlevelse og forrykt selgersjargong:

First of all, given your field of interest, the money is tax-deductible. Second, for only a fiver, you are striking a decisive blow against the Bolsheviks. She is one of the last in Prague still in business for herself. Third, you are helping preserve a national literary monument—you are doing a service for our suffering writers (2000a:192)

David takker til slutt ja og får betrakte en ”[...] triangular black patch, pasted on like a mustache” (2000a:192). Deretter er hun villig til å la ham *berøre* kjønnet sitt, gratis. Kepesh avstår imidlertid, noe som får Eva til å frykte at hele hennes virksomhet står for fall fordi hennes kjønn er i ferd med å miste status som genuin *Kafka-memorabilia*. Stilt overfor slike dystre utsikter begynner hun å gråte. Da iler Bratasky ”trøstende” til, og drømmens avslutning utspiller seg deretter som følger:

Here Herbie approaches the old woman, her face now sadly tear-streaked, and cupping his fingers as though to catch the trickle of a stream, he places his hands between her bare legs. ”Coo,” she gurgles. ”Coo. Coo.” And closing her blue eyes she rubs her cheek against Herbie’s shoulder. The tip of her tongue I see protruding from her mouth. The pulp of the fruit, still red (2000a:193).

Fra før av er vi blitt presentert for Kepeshs bevisste, sosialiserte selv, som vi har oppfattet er i kamp med et annet. Drømmen er i så måte det første og eneste tilfellet der vi får usensurert innblikk i dette andre selvet. Som vi har sett eksempler på i det foregående, også i *The Breast*, har Kepesh endog i bevisst tilstand en tilbøyelighet til å føre sammen uensartede ting og erfaringer – men i drømmen er denne tendensen forsterket til det ekstreme. Tingenes atskilthet har nærmest opphørt fullstendig. Foruten en ellevill diskursiv sammenblanding, er Kepeshs



identifikasjon med Kafka her på sitt sterkeste, og i Eva finner han en kvinne som kan bekrefte, som han har sett for seg, at Kafka tross alt levde ut en form for seksualitet. Hun svarer bekreftende på spørsmål om Franz klarte å få ereksjon. Med dette skulle Kepeshs begjærsarkeologiske arbeid, jakten på Kafkas forsvunne/fortrengte potens, være tilendebrakt.

Men nei. Drømmen har nemlig en symbolikk som peker i en annen retning; mot Kepesh og hans egen manndom. Denne symbolikken konstitueres av tre elementer: For det første ved at David ikke vil berøre Evas vagina. Han vender seg bort i avsky ved synet av det tegn på seksuell forskjell hun har mellom bena, "[...] the unseemly thing itself [...]" (2000a:191). For det andre ved at han sammenligner hennes kjønnsår med en bart – et mannlig symbol. Endelig i drømmens sluttscene, der maktforholdet mellom Kepesh og Eva alterneres i en grotesk *peripeti*. Debra Shostak oppsummerer hendelsen slik:

That Kepesh is defeated in his attempt to comprehend his subjectivity in terms of sexual power is intimidated in the final image of the dream, where Eva [...] opens her mouth and nuzzles against Herbie [...] It is she who seems to bear the phallus, not David, and what Herbie has guided him to is the castrated image of himself (Shostak 2004:28).

Shostak er den eneste som meg bekjent gjør et reelt forsøk på å tolke drømmens innhold, og hun har uomtvistelig rett i at den omhandler et kastrasjonsmotiv. Atle Kittang skriver i monografien *Sigmund Freud* at Freud selv "[...] rekna Ødipus-komplekset og det tilknytt kastrasjonskomplekset som psykoanalysens viktigaste oppdaging" (Kittang 2001:63). I det ødipale familiedramaet oppstår kastrasjonskomplekset, for guttebarnet sin del, når forbudet mot masturbasjon og morsincest institueres. Og trusselen om straff for overtredelse av disse tabuene arter seg i det ubevisste som angst for kastrasjon. Når det gjelder *The Professor of Desire* er det nok imidlertid vel så meningsfullt å betrakte kastrasjonskomplekset relativt løsrevet fra familiedramaet og heller sette det inn i en større strukturell kontekst, som handler om hvordan begjæret må underordnes realitetsprinsippet for at subjektet skal bli et sosialisert

kulturvesen, og hvordan begjæret dermed *kues* – et begjær hvis kroppslige manifestasjon er en fallos.

Shostaks lesning er likevel problematisk. I sin iver etter å få tolkningen til å gå opp overser hun den komisk-transgressive konteksten Roth innhyller motivet i, som dermed gjør det uklart hvilket alvor vi skal tillegge kastrasjonen. Shostak overser det Posnock kaller Roths kontradiktoriske sensibilitet, en sensibilitet som det imaginære møtet med Kafkas hore er et eklatant eksempel på. Harold Bloom går så langt som å si at ”This could be the quintessential Roth passage: the Jewish joke turned, not against itself, nor against the Jews, and certainly not against Kafka, but against history, against the way things were, and are, and yet will be” (Bloom 2003:3). Drømmescenen synliggjør det hermeneutiske problem som grotesk litteratur, ifølge Harpham, gir grobunn for, ved at ”[...] the unifying principle [is] sensed but occluded and imperfectly perceived (Harpham 2006:17). I drømmen er det kastrasjonskomplekset som utgjør et slikt samlende prinsipp. Men når dette opptrer i en tekstoppassasje som Bloom (og jeg med ham) holder for å være et antagonistisk utbrudd mot *alt*, taler det imot å opphøye komplekset til mesterfortelling, hverken i drømmen eller i romanen som helhet.

Shostak trekker derfor en for rask konklusjon når hun gjør kastrasjonsangst til et stort problem i Davids subjektsdannelse. Slike forestillinger verserer utvilsomt i hans psyke, både bevisst og ubevisst, men ”problemet” er like mye at Kepesh på grunn av sin nitide selvanalyse erkjenner at forestillinger om penis og potens opptar uforholdsmessig stor plass i hans sinn. Han bebreider seg selv for å være en slags vettskremt lille Hans fra Freuds ”Analyse av fobien til en fem år gammel gutt”. Drømmen kan derfor *også* leses som uttrykk for et jeg som gjør narr av seg selv, illustrert ved en tilårskommen prostituert som rekker tunge til en. Den kroppslige lavkomikken blir en bakhtinsk kraft, som setter spørsmålsteget ved kastrasjonskompleksets gyldighet ved å latterliggjøre det; en kraft som konvergerer med den kritikk av fallossentriske maskulinitetsmyter jeg har nevnt tidligere.

For å understøtte dette vil jeg vise til at samtlige omtaler av potenstap i romanen har et komisk, og potensielt selvironisk, islett: Først når Kepesh etter sitt samlivsbrudd betrakter seg selv som et impotent fugleskremsel, deretter i drømmen, og endelig i romanens avslutning der David ringeakter sin avtagende lidenskap til Claire ved å sammenligne seg selv med "[...] Gogol's berserk and mortified amputee, who rushes to the newspaper office to place a maniacal classified ad seeking the return of the nose that decided to take leave of his face. Yes, the butt of a ridiculous, vicious, inexplicable joke!" (Roth 2000a:261-262). På denne bakgrunn er det fristende å konkludere med at Debra Shosotaks lesning blir ubalansert, fordi hun isolerer kastrasjonskomplekset som stoff fra den fordreide form det blir gitt i romanen.

Under en slik hermeneutisk-estetisk vignett får vi også øye på Kafkas artistiske nærvær. Vel er han som historisk person et marginalisert ekstremtilfelle som får Kepesh til å reflektere over aspekter ved egen seksualitet. Hans innflytelse lar seg likevel først og fremst ane litterært, gjennom tematiske tangeringspunkter – nærmere bestemt det fremmedgjorte subjektets erfaring av tilværelsen som kontradiktorisk. Det er imidlertid i den rikelig omtalte drømmesekvensen at Kafkas artistiske påvirkning er *mest* påtagelig, der Roths skrift inviterer til tolkning, men samtidig motsetter seg dette. En skrift med affinitet til Theodor W. Adornos bemerkning i "Aufzeichnungen zu Kafka" om hvordan uttrykk og betydning nekter å smelte sammen i Kafkas verk slik symbolet<sup>41</sup> vil det.<sup>42</sup> Kepeshs absurde drøm etablerer det samme tolkningsmessige problemet. Dermed kan det også være verdt å erindre hva Adorno skriver om drømmer hos Kafka, og hans fordring til leseren på denne bakgrunn: "So aber wie Kafka zu dem Traum sich verhält, soll der Leser zu Kafka sich verhalten. Nämlich auf den inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen beharren" (Adorno 1969:307). Man bør altså *dvele* ved motsetningene istedenfor å presse én tolkning ut av dem – i hvert fall dersom man vil gjøre seg en grotesk lesererfaring.

---

<sup>41</sup> Jf. Harphams "unifying principle" (Harpham 2006:17).

<sup>42</sup> Jf. Adorno 1969:303-304.

### 3.7 Foreløpig sammenfatning

Hva har vi lært om hovedpersonen, og ikke minst om det groteske, etter å ha lest to bøker om ham? David Kepesh er en mann med store encyclopediske kunnskaper. Særlig er han skolert innen menneskevitenskapene hvor litteraturen er hans spesialitet. Vitebegjæret har gitt ham mye, men har også ført til at han analyserer seg selv *in absurdum*. *Epistemofilien* fører ikke sjelden til at han overkompliserer livet sitt. Konflikten er tydeligst i seksualiteten, stilt overfor en drift og praksis, i skjæringspunktet mellom det cerebrale og det kroppslige, som følger en annen, inherent "logikk" enn den rasjonelle fornuftstankegangen han er sosialisert inn i. I *The Professor of Desire* finner Kepeshs jeg-konflikt sin underbygning i romanens komposisjon ved at flere av de andre i dette menasjeriet av et persongalleri, fungerer som legemliggjøringer av hans splittede selv. Dette skriver Hermione Lee treffende om:

Kepesh is torn between reckless erotic ambitions and conscientious intellectual dedication. Peripheral characters line up from childhood onwards as 'secret sharers' of his two selves: first, his anxious hotelier parents and the vulgar comedian Herbert Bratasky; then the two Swedish girls he lives with in London [...], the affectionate Elisabeth and the debauched Birgitta; later his responsible chivalrous department head [...] Schonbrunn and the libidinous poet Baumgarten. His marriage to the sexy, sloppy Helen Baird makes the conflict unmanageable; erotic pleasures are driven out by the professor's need for responsible order; the result is anxiety and impotence (Lee 2003:66).

Splittelsen blir dessuten tydeliggjort ved at Kepesh til tross for sitt intellektuelt funderte selv bilde treffer valg fundert i sin libido. Til tross for at hans konstitusjon ikke tillater det, prøver han seg som libertiner. Til tross for at han og Helen er inkompatible, gifter han seg med henne. Til tross for den hardt tilkomne ro med Claire, vil erotikeren i ham ha den uro og overskridelse som Birgitta representerer. Kepeshs psykiske impulser er altså inkommensurable og utgjør et heterogent mønster – et konfliktmateriale som gir seg utslag i erfaringer som er for rare, for motsetningsfylte, for meningsløse, for perverse, for

uanstendige, for *fremmede* og så videre, til at verken Kepesh eller leseren forstår dem, eller finner adekvate uttrykk for å beskrive dem. En slik erfaring indikerer ifølge Harpham at vi har med det groteske å gjøre:

The word [”grotesque”] designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language. It accomodates the things left over when the categories of language are exhausted; it is a defense against silence when other words have failed (Harpham 2006:3).

Denne tendensen er enda sterkere i *The Breast*, der protagonist og leser permanent deler opplevelsen av at dette er helt hinsides, til forskjell fra *The Professor of Desire* hvor det groteske kommer *episodisk* til syne, som brudd med decorum og forventningen om et teleologisk forløp. I henhold til Wolfgang Kayzers *holistiske* definisjon, der det genuint groteske oppstår i en fullstendig fremmedgjort kontekst, er det dermed kun *The Breast* som oppfyller denne. I og med at denne boken er et særtilfelle i Roths forfatterskap, kan man imidlertid anta at det er den episodiske varianten som hører med til hans groteske standardrepertoar.

En slik tese blir for så vidt understøttet av *The Dying Animal*, men i denne romanen er de episodiske ekstremtildragelsene til gjengjeld særlig kraftfulle på grunn av Roths omsvøpsløse kobling av to emner som jeg i innledningsvis tok til orde for har et sterkt grotesk potensial. I det videre skal det derfor i tillegg til sex, handle om død.

#### 4. *The Dying Animal*

[D]eath consists in the disappearance of the erotic drive, since without desire there is no self [...] (Shostak 2004:55).

Our kind of logic is built on an avoidance of contradiction (Harpham 2006:78).

Etter å ha vært utsatt for David Kepeshs hysteriske konfrontasjoner av tilværelsens lede i de to foregående bøkene, møter vi i *The Dying Animal* en mer fattet, men også mer kynisk, tilårskommen mann.<sup>43</sup> De sene 1960-årenes erotiske revolusjon har for ham innstiftet et nytt realitetsprinsipp som sier at det er greit å leve ut en uforpliktende seksualitet med mange partnere, og at dette sågar er en sannere, mer menneskelig måte å leve på. Forsvaret for en slik levemåte lar Kepesh uttrykke i et idiom kjennetegnet av korthugde betraktninger der en utilslørt forakt for kjernefamilien og ekteskapet opphøyes til *credo*. Mennesker som holder ut i hymens lenker fyller ham med ironisk ærefrykt: "One stands in awe of the masochistic rigor required" (Roth 2002:110).<sup>44</sup>

For Kepesh og vennen George O'Hearn er det et uttalt prosjekt å holde seksualiteten mest mulig ren, ubesmittet av konvensjonalitet. Men som Posnock poengterer: "The ironic twist in Roth's vision, the turn of the screw that increases tension and pathos, is that the very antidote to fanaticism [...] easily freezes into another form of fanaticism, that of malignant autonomy (Kepesh of *The Dying Animal*, for instance)" (Posnock 2006:27). Denne ironien må Roth, i og med sin uttalte posisjonsskepsis, imøtegå ved å problematisere Kepeshs anti-konvensjonelle fanatisme. Han må skape en bevegelse i teksten som stiller spørsmål ved uomtvisteligheten i aforismer som "Relinquishing one's freedom voluntarily—that is the

---

<sup>43</sup> Uten at det på noe tidspunkt blir knyttet an til metamorfosen i *The Breast*. Claire Ovington hører vi heller ikke mer om. Som West bemerker: "[S]omewhat in *The Dying Animal* Kepesh has been reassembled as a man [...] [H]e never so much as alludes to the life he formerly led as a breast [...]" (West 2005:230).

<sup>44</sup> Denne "masochismen" har han selv førstehånds erfaring med fra Grand Guignol-ekteskapet med Helen Baird.

definition of ridiculousness” (Roth 2002:104). Dette gjør han, for det første, ved å la sønnen Kenny, som Kepesh forlot for å realisere seg selv seksuelt, konfrontere faren med sviket.

For det andre blir *alle* standpunkter utfordret med Consuela Castillos inntreden. Hun er den kubanske *domnaen* som beleirer Kepeshs sinn fra første gang han ser henne. Med relasjonen til Consuela oppstår det dermed en enorm diskrepans mellom Kepeshs program om estetisk distanse til begjærsobjektet og denne distansens fullkomne opphør, særlig i bokens vidgjetne menstruasjonsscene.

For øvrig er *The Dying Animal* en skånselsløs refleksjon over det aldrende, døende legemet – og over seksualitetens basis i den samme materialiteten. Roth snur dermed opp ned på allmenne forestillinger om at seksualiteten hovedsaklig er viktig for det unge menneskets syn på seg selv. For den tilårskomne Kepesh blir *driftens* tilstedeværelse minst like viktig, fordi den overfor døden er en affirmasjon av selve livet.

#### **4.1 Den ukultiverte Eros’ grimme tilsynekomst**

George O’Hearn er poet og Kepeshs beste venn og fortrolige. De har sammenfallende interesser når det gjelder erotisk eskapisme, og sørger for å korrigere hverandre dersom den ene eller andre, i svake øyeblikk, skulle slå sex og emosjonalitet i hartkorn. Muligheten for eskapisme ligger i at sex får være sex. George er riktignok gift og glad i sin kone, men lever i henhold til en langt mer fleksibel forståelse av ekteskapet enn den som legges til grunn når man avlegger sitt tosomhetsløfte. Som Kepesh bemerker: ”George feels pure only in his transgressions” (2002:75).

David skal introdusere George før sistnevnte skal gjøre en diktopplesning foran et større publikum. Men lovtalen David holder for sin venn skal mer enn en introduksjon anta preg av en proleptisk nekrolog når følgende inntreffer:

He was sitting in a chair just offstage, in the wings, enjoying my introduction and nodding approval. [...] Apparently he had the stroke while he was sitting there with his six books of verse stacked up in his lap, waiting to come on, in lugubrious black, and charm the bejesus out of the crowd. Because when the audience began to applaud and he went to get up, he just tumbled out of the chair and it fell on top of him. Casting his oeuvre all over the floor (2002:116).

Sitatet er grotesk ved at det har i seg, som Kayser (med referanse til Schlegel) skriver, "[...] der klaffende Kontrast zwischen Form und Stoff" (Kayser 1957:55). Det som *skjer* er mest av alt tragisk, mens måten opptrinnet blir fortalt på har et komisk, slapstick-aktig preg: stolen velter over den slagrammede, mens hans verk, beskrevet gjennom det kunstig opphøyde "oeuvre", fyker veggimellom. Den tragiske situasjonen blir med andre ord gjenfortalt gjennom et perspektiv med vekt på det gestiske, analogt med Bergsons påpekning i *Latteren* av hvordan komedien vokser frem gjennom en ytre observasjon.<sup>45</sup>

Passasjen som omhandler *slaget* er en tragikomisk opptakt før det groteske intensiveres gjennom Georges påfølgende sykeleie, "[slipping] away at an agonizingly slow pace" (Roth 2002:117). Pasienten har på dette stadiet mistet taleevnen og alle de tilstedeværende, inkludert David, venter på at den systemiske kollapsen skal inntreffe slik at George får dø. *Langdrygheten* i motivet har affinitet til liktransporten i Faulkners *As I Lay Dying*,<sup>46</sup> med den påtagelige forskjell at den døde fortsatt lever i Roths roman. Tiden går og imens klamrer *noe* i George seg fast til livet. Og dette *noe* kommer til syne ved et intenst ønske om nærhet. Kepesh får erfare dette når den døende vennen gestikulerende kaller ham til seg:

"Hello, George," I said. "Hello, friend. It's David, George". And when I got close to him, he grabbed me [...] and kissed *me* on the mouth. There was no necrotic smell, no sickish stink,

---

<sup>45</sup> Jf. Bergson 2004:300.

<sup>46</sup> Som Roth for øvrig fremholder som en av sine favorittromaner i intervju med *The Guardian* i forbindelse med lanseringen av *The Dying Animal*: "To my mind, the greatest American writers of the last century were William Faulkner and Saul Bellow [...] *As I Lay Dying* and *The Adventures of Augie March*. It's hard to think of two better novels written in this country in any century" (McCrum 2001).



no stench whatsoever: just the warm, odorless breath, the pure perfume of being, and the two, parched lips. It was the first time George and I had ever kissed in our lives (2002:121).

Av Davids rekapitulering skjønner man hvilke forventninger om heslighet han hadde da kameraten sugde seg fast til leppene hans. Men til sin forbauselse sanser han ingen ”necrotic smell”, kun ”the pure perfume of being”. Hans forventingsbrudd består i at istedenfor lukten av dekomponering, er det lukten av liv som inntar sanseapparatet.

Det stopper likevel ikke der. Roths romaner er nemlig ofte, også denne, innrettet mot noe mer, mot det å ville gå enda litt lengre, til protagonisten og leseren knapt tror de kan bære mer; scener der Roth tester yttergrensene for det menneskelige – og for hva som kan behandles litterært. Etter å ha utvekslet dødskyss med David, vinker George sin kone Kate til seg. Og dermed skal romanens kompromissløse kobling av sex og død befestes for alvor:

Kate caressed his ruined face, that immensely lonely, cavernous face, kissed his lips each time he offered them, and then his hand went up to the buttons at the front of her blouse and he began to fumble with those. [...] His plan was clear: he was trying to undress her. To undress this woman whom, as I knew, as the children surely knew, he had not touched in bed in years. Whom he barely any longer touched at all. ”Let him, Ma,” Betty said, and so Kate again did as her daughter told her. She reached up with her own hand and helped George undo the front of her blouse. This time when they kissed, his one good hand was grasping at the cloth of her large brasserie. But, abruptly, that was the end of it. The force went out of him just like that, and he never reached her pendulous breasts. He didn’t die for another twelve hours, but when he fell back onto the pillows, his mouth agape, his eyes closed, breathing like one whos’s collapsed at the end of a race, we all knew that what we had witnessed was the last amazing act of George’s life (2002:122-123).

George legger for dagen en oppsiktsvekkende planmessighet når han med alle sine gjenværende krefter forsøker å komme frem til Kates bryster. Som i *The Breast* blandes erotisk drift og regresjon sammen. Shostak poengterer i den forbindelse at ”The breast is the object of comfort and nourishment, the promise of endlessness, the signifier of wholeness, and its withdrawal—by the mother, by erotic failure, by aging—is merely the proof that the

subject too will disappear” (Shostak 2004:65). Dette får Roth frem på uforlignelig manér gjennom skildringen av George sin dramatiske svanesang. Ved å klamre seg til brystet, klamrer han seg til livet, inntil han slipper og går under.

De tilstedeværende ved sykesengen får iaktta en form for ren drift. Alle tillærte ferdigheter har forlatt George. Foruten den tapte evnen til å kommunisere verbalt kan han heller ikke, som spedbarnet, kontrollere urin og avføring. Han har derfor bleie på seg. Og han har intet forhold til decorum når han baner seg vei til det han vil ha. Slik barnet er driftsstyrt, *er* George drift. Som eneste gang får Kepesh dermed se en pur hedonisme, det han tidligere i boken taler varmt for som ”[...] the pure imbecility of lust” (Roth 2002:15). Men alt beror som kjent på perspektivet, og situasjonen tatt i betraktning fremstår ikke den ukultiverte Eros like entydig tiltrekkende når denne kommer til syne hos et døende dyr, ribbet for alt som Freud kaller ”[...] de sjelelige motforestillinger” (Freud 1992:59). Opptrinnet virker heller å gjøre et ambivalent, grotesk inntrykk på David – og på Kate – når de etterpå oppsummerer hendelsen ved utveksling av vage standardfraser: ”I said, ’I was glad I was here to see all this.’ ’Yes, that was something, wasn’t it?’ Kate said” (Roth 2002:123). Tildragelsen unndrar seg altså ”[...] satisfactory verbal formulation”, noe som ifølge Harpham er den groteske sanseopplevelsens særmerke (Harpham 2006:3). Kates inntrykk av å ha vært utsatt for noe ubegripelig blir dessuten understreket når hun spør seg ”I wonder who it is he thought I was” (Roth 2002:123).

Inntrykket Georges dødskamp gjør på Kepesh har flere fasetter. Det er fylt med sorg over å miste sin siste fortrolige venn, men rommer i tillegg et islett av identifikasjon. Kameratens bortgang blir en virkeliggjøring av den døden Kepesh selv kjenner stadig sterkere nærhet til på grunn av ”[...] all those bodily parts invisible up to now (kidneys, lungs, veins, arteries, brain, intestines, prostate, heart) [that] are about to make themselves distressingly apparent [...]” (2002:34). Og, som han senere poengterer om sitt eget kroppslige forfall, sin

egen pågående død: "[T]he decomposing corpse is no longer quite so well concealed as it is with younger men at my gym who managed not to be born before Roosevelt took office" (2002:138).

Georges død er imidlertid også en paradoksal påminnelse om hva som på et helt grunnleggende nivå knytter en til livet. Shostak skriver om *The Dying Animal* at "What Roth has done is to rub the reader's nose not just into the facts of fleshly disintegration but also into the unseemly way that bodily desire persists long after the body's capacity to perform it beautifully" (Shostak 2004:60). På vennens dødsleie erfarer Kepesh den materielle desintegrasjonens gang, men ser også at begjæret er det absolutt siste som opphører i den døende. Det er først når George har brukt opp sine siste libidinøse krefter, at han svinner hen som værende.<sup>47</sup> Forløpet er derfor overordentlig motsetningsfylt. Det kulminerer i det uunngåelige, men er også en affirmasjon av den aldrende Kepeshs forståelse av seksuelt begjær som et første og siste bevis på liv; en bekreftelse av den følgende blant hans mange "[...] magisteral pronouncements" (West 2005:236): "Sex isn't just friction and shallow fun. Sex is also the revenge on death" (Roth 2002:69). Det er derfor seksualiteten, om mulig, er enda viktigere i denne romanen enn i de foregående, fordi den knytter Kepesh til eksistensen. Den seksuelle appetitten er et bevis på at Eros fremdeles har overtaket på Thanatos.<sup>48</sup> Som West skriver: "Sex and death travel together in Roth, a measure in part of Freud's influence and the influence of psychoanalysis, which affects [...] the form of [...] all three Kepesh books" (West 2005:236).

---

<sup>47</sup> En hyperbolisering av Freuds utsagn: "Da mennesket ikke har ubegrensede kvantiteter av psykisk energi, må det utføre sine oppgaver gjennom en hensiktsmessig fordeling av libido" (Freud 1992:49). George bruker opp sin tilmålte dose i og med sitt siste "stunt".

<sup>48</sup> Her er det i så måte en klar forbindelse til *The Breast* hvor Kepesh, til tross for sin tragisk-ironiske livssituasjon, er ridd av dødsangst: "[H]aving been terrified of death since the age of two, I have become entrenched in my hatred of it, have taken a personal stand *against* death [...] I have been wanting not to die for so long now, I just can't stop doing it overnight" (Roth 2005a:612-613).

## 4.2 Den seksuelle revolusjonen

Allerede i åpningen av seriens siste roman blir man slått av endringen i Kepeshs måte å berette på. Hovedinntrykket er at han uttrykker seg i en langt mindre eksaltert modus enn vi er blitt vant til, noe som utgjør en slags språklig transformasjon. Forklaringen på denne nyvunne sindigheten virker å ha rot i den seksuelle revolusjonen.

I redegjørelsen for utviklingen frem mot denne går Kepesh, som Roth i intervju med *The Guardian* omtaler som "a bit of a historian", grundig til verks (McCrum 2001). Han isolerer ikke perspektivet til noen år ultimo 1960-tallet. Revolusjonen blir derimot forstått som det foreløpige "høydepunktet" i Amerikas erotiske historie – hvis tidslinje begynner omkring år 1625 med "The English trading outpost at Merry Mount that so incensed the Plymouth Puritans":

Men drinking, selling arms to the Indians, palling around with the Indians. Cavorting with the enemy. Copulating with Indian women, whose custom it was to assume the doggie position and to be taken from behind. A pagan hotbed in Puritan Massachusetts, where the Bible was law (Roth 2002:58).

Med andre ord et heterogent, grotesk sted, der uforenlige verdssystemer kolliderte. Det var den frilynte Thomas Morton som var sjef for denne hedenske handelsplassen, som i sine memoarer kritiserer puritanerne med guvernør Bradford i spissen for å lage et stort show ut av sin religionsutøvelse uten at den rommer et snev av menneskelighet. Innen Kepeshs idiosynkratiske historieforståelse er Morton en forløper for de sene 1960-årenes erotiske opprør. Morton ble dog til slutt arrestert og deportert av puritanerne, og Merry Mount ble oppløst. Men Kepesh mener at Morton og hans kumpaner innstiftet en motkultur og en energi som har ligget i kim, og som nærmere vår tid presset seg ut med voldsom kraft:

You have to wait three hundred years before the voice of Thomas Morton turns up in America again, unexpurgated, as Henry Miller. The clash between Plymouth and Merry

Mount, between Bradford and Morton, between rule and misrule—the colonial harbinger of the national upheaval three hundred and thirty-odd years later when Morton's America was born at last, miscegenation and all (2002:61).

Og det er formodentlig denne eksplosjonen han mener etablerte et annet og ikke lenger tragisk realitetsprinsipp.<sup>49</sup> For sin egen del ble Kepesh påvirket av en fortropp av unge, modige kvinner, "[...] a clique calling themselves the Gutter Girls", som foraktet uskyldighet og autoritært, moralsk overoppsyn: "They weren't afraid of being conspicuous and they weren't afraid to be clandestine. To rebel against one's condition was everything" (2002:50). Som ung universitetslærer, som foreleser for the Gutter Girls, iakttar han, og lever seg i tiltagende grad inn i, disse kvinnenenes måte å være i verden på. Etter eget utsagn fikk han i deres nærvær sin viktigste skolering; lærer ble elev og *vice versa*: "Having those girls in my class was my education" (2002:56).

Et hovedpoeng i Posnocks studie er at Roths protagonister higer etter en eller annen form for "[...] reinvention [...] of selfhood" (Posnock 2006:26). Og Kepesh-bøkene tematiserer utvilsomt denne trangten etter å redefinere seg selv. *The Professor of Desire* handler om et slikt prosjekt som går i vranglås på grunn av Kepeshs binære tankegang: "[I] am an absolutist [...] and know no way to shed a skin other than by inserting the scalpel and lacerating myself from end to end (Roth 2000a:12). I *The Breast* blir han ufrivillig "gjenoppfunnet". Inntil *The Dying Animal* er hans *forming* av seg selv dermed en nokså utvetydig fiasko. Men med den seksuelle revolusjonen og dens omveltning av de kulturelle spillereglene, øyner han en genuin mulighet til personlig endring.

Et blikk på forutsetningene for at en relativt vellykket redefinering av selvet kan finne sted avdekker imidlertid en ironi, nemlig at Kepesh er avhengig av en større, kollektiv dynamikk for at han skal kunne ta spranget: Solipsisten må ha hjelp av the Gutter Girls for å få tilintetgjort puritaneren i seg. Veien til å bli en sann disippel av Morton hviler mer på

---

<sup>49</sup> En innstilling som Birgitta og Ralph Baumgarten er eksponenter for i *The Professor of Desire*.

historiske forutsetninger enn på noen viljesakt fra Kepesh. Dersom vi rekapitulerer alle hans forsøk på å forme seg selv som vi har lest om, fremstår disse nå som enda mer fåfengte og tragikomiske – i og med at den *nye* Kepesh mest av alt viser seg å være produkt av en bestemt tid. Denne dimensjonen er han seg bevisst. Han vet at han, og mange med ham, ikke ville ha fått erfare en slik seksuell frihetsforøkning om ikke tidsånden, inkarnert ved modige opinionsledere, hadde kommet dem til unnsetning. På bakgrunn av en slik takknemlighet er det også han leker med tanken om at historien (diktert av puritanere) bør omskrives slik at Morton og frontkjemper nummer én i the Gutter Girls, Janie Wyatt, får den anerkjennelse de fortjener:

Merry Mount's been expunged from the official version because it's the story not of a virtuous utopia but of a utopia of candor. Yet it's Morton whose face should be carved in Mount Rushmore. That's going to happen too, the very day they rename the dollar the wyatt (2002:62).

Det kontrære blikket på historien som Roth her stiller til skue, finner sin tekststrategiske parallell i omskrivingen av Kafkas biografi i *The Professor of Desire* – en uærbødig, seksualisert vitsing med de offisielle historiever sjones autoritative patina, som tvinger leseren til å tenke over hva som er sant, og over sannhetsbegrepet som sådant. Dette kan i så fall oppfattes som en grotesk strategi, og da særlig i bakhtinsk forstand: Med sin alternative, antagonistiske, dels kroppslig funderte historieskriving desautomatiserer Roth "det gamle"; de hevdvunne, konvensjonelle sannhetene.<sup>50</sup> Og derved impliserer han at sannheten aldri er én og aldri finitt. Innen Bakhtins forståelse er dette en lattervekkende og virkelighetsutvidende gestus, mens Kayser nok i større grad ville ha vektlagt det uhyggelige i at felles referansepunkter blir underminert, at ingen ting får stå uimotsagt.

---

<sup>50</sup> Jf. Bakhtin 2003:32-33.

### 4.3 Kenny's Karamazov father

Når ingen ting får stå uimotsagt går heller ikke Kepesh fri. Tidligere var han gift og unnfanget i løpet av ekteskapet en sønn. Men som ledd i sin egen seksuelle revolusjon måtte han bryte ut av kjernefamilien, konvensjonalismens symbolske høyborg. På den bakgrunn sier han følgende om det *nødvendige* sviket mot sønnen Kenny:

I knew it was a difficult escape, and I knew I could only take myself over the wall. If I'd taken him, had that even been possible, it wouldn't have made sense because he was eight years old and I couldn't have lived the way I wanted to. I had to betray him, and for that I am not forgiven and never will be (2002:76).

Kenny er i sin fars fravær blitt oppdratt innenfor et helt annet, familieforherligende verdisett enn det David forfekter, og han har et sterkt (og høyst forståelig) behov for å stille faren til ansvar. Men når Kenny går hen og forelsker seg i en annen kvinne enn henne han er gift med, peker faren – the professor of desire – seg ut som en man kan søke råd hos om sine begjærmessige gjenvordigheter. Dette brokete utgangspunktet skal det imidlertid vise seg å være svært vanskelig å kommunisere ut fra. To inkommensurable horisonter kolliderer, og samtalene mellom far og sønn, om samliv og seksualitet, blir først og fremst en utveksling av invektiver.

Dertil er denne sekvensen nok et eksempel på Roths intertekstuelle lek. Med referansene til Gregor Samsa og Franz Kafka i de foregående bøkene, har han meditert over en far-sønn-antagonisme der faren er en alltid nærværende, *begrensende* skikkelse. Men i *The Dying Animal* blir dette motivet invertert, som Kepesh selv bemerker: "All he and I do is berate each other. But not in the established tradition. Beyond the pages of Dostoyevsky, the story is traditionally the opposite: the father's customary constraining authority, the son is incorrigible, and the castigation flows the other way" (2002:86).

I Kennys øyne er faren mer sammenlignbar med den egosentriske vellystingen Fjodor Karamasov enn med herr Samsa eller Hermann Kafka. Uansett aner ikke Kenny hvordan han skal forholde seg til faren, noe David vet og som gjør at han trass i sin samvittighetsmessige underlegenhet, er den som sitter med makten i relasjonen:

My deficiencies are at the root of his suffering. Put him anywhere near me and the wound begins to hemorrhage. [...] I have only to speak and I paralyze everything strong in him. And I have merely to remain silent while *he* speaks in order to undermine everything that makes him effectual. [...] Why? Perhaps because I wasn't present. I was absent and terrifying. I was absent and entirely too full of meaning. [...] I am Kenny's Karamazov father, the base, the monstrous force with whom he, a saint of love, a man who must behave well all the time, feels himself wronged and parricidal, as though he were all the brothers Karamazov in one (2002:77-78).

For Kenny er faren en grotesk skikkelse; en han føler avsky for, men som *samtidig* øver en dragning på ham. Faren er monstrøs fordi han lever hinsides Kennys anstendighetsprinsipper, men også tiltrekkende ved å være en fallen som Kenny kan rettferdiggjøre seg selv i lys av. Dessuten vet jo Kenny at David, til tross for sitt seksuelle skjørlevnet, er en ressurssterk mann. Og av en sådan kapasitet ønsker han bekreftelse på at han er en flink gutt. Men forventning og utfall konvergerer aldri i Kennys møter med sin far.

Franz Kafka forfattet i sin tid sitt *Brief an den Vater*. Dette usedvanlig velformulerte skriftstykket er et tenkt oppgjør med faren og den destruktive innflytelse han har øvet på Franz' følelsesliv. Tragikomisk nok fant han dog aldri mot til faktisk å sende brevet. *Send* brev til sin far gjør imidlertid Kenny Kepesh rett som det er, og i ett av disse står følgende å lese: "You must assert yourself all the time, prove that your choice in life was the right one and mine the cowardly one, the grotesque one, the wrong one. I came to you distressed in the extreme, and the mental violence you directed at me" (2002:88). Hvilken mental voldsutøvelse er det i så fall snakk om? Jo, dette skriver seg fra det nevnte tilfellet der Kenny har forelsket seg i en annen og kommer til faren for å få råd om hva han skal gjøre, i forhold



til elskerinnen, konen og barna. Da spør faren ham retorisk "[...] why not leave?" (2002:85). Som Kenny kanskje burde ha forventet tilbyr faren, heller enn rådgivning, belæring med utgangspunkt i sin anti-konvensjonelle fanatisme.

Dessuten klarer ikke den eldre Kepesh å dy seg fra å ironisere over sønnens dydighet. "This one cannot even fuck if he doesn't have a dominatrix over him snapping a whip" (2002: 88). Spydigheten mot Kenny topper seg når David hevder at sønnen, istedenfor kastrasjonskompleks, har noe i retning av et virilitetskompleks:

"Kenny," I tell him, "why not finally confront your father as a reality? Confront at long last your father's prick. This is the reality of a father. We lie to a child about these things. There cannot be candor about the father's prick to a child. That many fathers cannot contain themselves in a marriage—it's just as well that's a secret from the little ones. But you are a man. You know the score. [...] You must have some idea of how adults live their lives. Is this still the biggest scandal imaginable?" (2002:85-86).

Sønnen, som er sosialisert innenfor en borgerlig decorum og forsøker å løse en samlivskrise, bombarderes av sin aldrende fars seksuelle fremfushet. Istedenfor å få nøkterne råd blir Kenny *analysert*. Han får høre at han sitter fast i infantile forestillinger som ikke tar høyde for en voksen seksualitet. Med dette har faren stilt sin diagnose, og kuren for å komme ut av komplekset blir fyndig sammenfattet i munnhellet "Confront at long last your father's prick". Misforholdet mellom Kennys motivasjon for å oppsøke faren og hva han i praksis får ut av det, er ekstremt.

Misforholdet gjør også sitt til at leseropplevelsen blir estetisk uavklart. Man har på den ene siden sympati med Kenny som åpenbart har problemer med å forsones seg med at faren forlot ham i ung alder; en skjebne med tragisk veft. Samtidig virker hans forståelse av seg selv, som offer for farens promiskuøse livsførsel, i overkant pompøs. På den andre siden har man David Kepesh, hvis problemer vi har fått rikelig innblikk i, som traff et omkalfatrende valg da han brøt ut av sin lille kjernefamilie. Et livsvalg som innebar en ansvarsfraskrivelse

som er egnet til å svekke leserens sympati med ham. Likevel er det noe nærmest *lutrende* ved denne gamle mannen som forsvarer seg med angrep, som står for sin erotiske frilyntheit og retter sin verbale slagferdighet mot det man liker minst ved Kenny, nemlig hans selvtrettferdighet og den aksiomatiske holdningen til det Posnock kaller "[...] bourgeois pieties [...]" (Posnock 2006:2). Ut fra en slik veksling mellom sympati og antipati, mellom tragisk skjebne og komisk sletthet, arter det dødsdømte forsøket på kommunikasjon, mellom en far og en sønn som er fremmede for hverandre, seg som tragikomisk.

#### 4.4 Consuela

I teach each year for fourteen weeks, and during that time I don't have affairs with them. I play a trick instead. It's an honest trick, it's an open and aboveboard trick, but it's a trick nonetheless. After the examination and once the grades are in, I throw a party in my apartment for the students. [...] During the party they suddenly see I am a human being. I'm not their teacher, I'm not my reputation, I'm not their parent (Roth 2002:5-6).

Dette er Kepeshs fremste forføreriske strategi. Først å iscenesette seg som en distingvert intellektuell, som underviser i "Practical Criticism" på universitetet og dessuten er en profilert litteraturkritiker på tv. Deretter, når fascinasjonen for hans offentlige person har fått bygge seg opp og blitt toppet i møte med hans mondene hjem, symbolet på et langt liv som stilbevisst eklektiker, står han frem som menneske: Den lærde viser seg som en mann hvis begjær rommer mer enn forkjærlighet for kunsten. Denne *avdekningen*, hans triks, ender vanligvis med at en av de kvinnelige studentene blir igjen etter festens slutt og ligger med ham.

Men Consuela Castillo lar ham jobbe hardere og mer langsiktig enn som så. Oppvokst i en tradisjonsbevisst familie av eksilkubanere med "[...] an Old World view", har hun ikke til hensikt å avdekke *sin* såkalte menneskelighet på lettvinte, vulgære premisser (2002:12). Dette

tvinger Kepesh til å være mer subtil. Han må delta i hennes vekselspill mellom av- og tildekning, også kjent som flørting; et spill han i pakt med sitt erotiske program forakter:

The French art of being flirtatious is of no interest to me. The savage urge is. No, this is not seduction. This is comedy. It is the comedy of creating a connection that is not the connection—that cannot begin to compete with the connection—created unartificially by lust. This is the instant conventionalizing, the giving us something in common on the spot, the trying to transform lust into something socially appropriate. Yet it's the radical inappropriateness that makes lust *lust*. [...] I want to fuck this girl, and yes, I'll have to put up with some sort of veiling, but it's a means to an end. How much of this is cunning? I'd like to think all of it is (2002:16-17).

Kepesh klargjør hvordan han vil ha det. Seksualiteten skal gå fri av konvensjonelle hensyn, fordi lysten får intensitet i og med overskridelsen av det såkalt anstendige.<sup>51</sup> Alt annet er å spille forstillelseskomedie. Men indignasjonen (sykdommen blant så mange av Roths protagonister) som gjennomsyrrer passasjen, rettet mot skikkelighetsfordringene, kan på samme tid leses som indikasjon på noe annet, nemlig at Consuelas insistering på utsettelse og på å etablere en emosjonell relasjon før sex kan finne sted, *forøker* hans begjær: Hennes konvensjonalitet utvider rommet for overskridelse på samme tid som den opprettholder en ulidelig *suspense*. Og at det derfor, mer enn kynikeren, er Kepeshs attrå, pirret til bristepunktet, som snakker. Sagt på en annen måte øver Consuela makt over ham. Det er i realiteten *hun* som har bedrevet ”cunning” siden første gang hun entret en av hans forelesninger:

The silk blouse is unbuttoned to the third button, and so you see that she has powerful, beautiful breasts. You see the cleavage immediately. And you see she knows it. You see, despite the decorum, the meticulousness, the cautiously soigné style—or because of them—that she's aware of herself. She comes to the first class with the jacket buttoned over her blouse, yet some five minutes into the session, she has taken it off. When I glance her way again, I see that she has put it back on. So you understand that she's aware of her power [...] (2002:3).

---

<sup>51</sup> Et syn på saken som minner langt mer om Foucault enn Freud.

Han stiller imidlertid lit til at det å ha sex vil forrykke maktforholdet mellom dem, slik at han kan kjenne en større grad av kontroll og jevnbyrdighet. Camille Paglia skriver i *Sexual Personae* om sex som en arena der primitive, hierarkiske tilbøyeligheter spiller seg ut: "We are hierarchical animals. [...] Sex is the point of contact between man and nature, where morality and good intentions fall to primitive urges" (Paglia 1991:3). Jeg vil ikke uten videre ta dette for pålydende, men bare påpeke at Kepesh virker å ha en beslektet tiltro til seksualitetens maktomveltende potensial når han sier følgende:

[I]n sex there is there is no point of absolute stasis. There is no sexual equality and there can be no sexual equality, certainly not one where the allotments are equal, the male quotient and the female quotient in perfect balance. There's no way to negotiate metrically this wild thing. It's not fifty-fifty like a business transaction. It's the chaos of eros we're talking about, the radical destabilization that is its excitement. You're back in the woods with sex. You're back in the bog. What it is is a trading of perpetual *imbalance* (Roth 2002:20).

Men det er ikke gitt hvor pendelen stopper etter at man har utvekslet ubalanse. Det er ikke gitt at det er *han* som kommer ut av det med en maktforøkning. Det er da også det motsatte som skjer. Etter at han ved en anledning har påtvunget Consuela en brutal form for oralsex, svarer hun med en utvetydig gest. Ved å flekke tenner spiller hun på den kastrasjonsangsten vi gjennom trilogien har sett flere, dels pussige, eksempler på: "It was as though she were saying, That's what I could have done, that's what I wanted to do, and that's what I didn't do. [...] It was the true beginning of her mastery—the mastery into which my mastery had initiated her" (2002:31-32). Kepeshs forsøk på å dominere henne slår *kiastisk* tilbake på ham selv.

Og mens han tilber hennes yppige kropp og det intense begjær synet av den vekker, gir ikke hun uttrykk for å være tiltrukket av ham på de samme vilkårene. Når Consuela sier "I adore you", er ikke det en bekreftelse av ham som uovertruffen sexpartner (2002:22). Istedenfor å bli bekreftet som viril mann, fornemmer han at hun primært er tiltrukket av ham

fordi han er gammel. At et langt, levd liv og nærhet til døden, forutsetninger han forsøker å negere i seksualiteten, er det mest attraktive ved ham i hennes øyne:

[M]ost people are appalled by the vast difference in age, but it is the very thing Consuela is drawn to. The erotic oddness is all most people register, and they register it as repugnance, as repugnant farce. But the age I am has great significance for Consuela. These girls with old gents don't do it despite the age. Why? In Consuela's case, because the vast difference in age gives her permission to submit, I think. My age and my status give her, rationally, the license to surrender, and surrendering in bed is a not unpleasant sensation. But simultaneously, to give yourself over intimately to a much, much older man provides this sort of younger woman with authority of a kind she cannot get in a sexual arrangement with a younger man. She gets both the pleasures of submission *and* the pleasures of mastery. A boy submitting to her power, what does that amount to in a creature so patently desirable? But to have this man of the world submitting solely because of the force of her youth and her beauty? To have gained the total interest, to have the consuming passion of a man inaccessible in every other arena, to enter the life she admires that would otherwise be closed to her—that's power, and it's the power she wants. It isn't that the dominance is being traded sequentially; it's being traded continuously (2002:32-33).

Der andre ser noe grotesk i deres forhold, "erotic oddness" og "repugnant farce", er aldersforskjellen det som gjør forholdet til David interessant for Consuela. Det er i alle fall slik David *tolker* det. Og det er kanskje her hans hovedproblem ligger. Hun liker øyensynlig å være nær ham og la ham tilbe henne. Men egentlig vet han lite om hvorfor hun overhodet vil at de skal være elskere. Hennes ikke-språklige, kroppslige selvtilstrekkelighet pirrer og plager ham. Hans ovenstående resonnement er derfor først og fremst kvalifisert gjetning. Og det er nok i *fortvilelsen* over å bli holdt i en slik epistemisk limbotilstand vi må forstå hans nedvurdering av Consuela, for eksempel når Kepesh hevder at *han* utgjør inngangsbilletten til arenaer som ellers ville ha vært utilgjengelige for henne (underforstått at han er henne intellektuelt overlegen). Gjennom en slik bebreidelse avslører David at han ikke lenger klarer å etterleve sine erotiske prinsipper. Når han må rettferdiggjøre seg selv på hennes bekostning ved å vise til sin mentale utrustning, begrenser ikke hennes innflytelse seg til elskovsleiet.

Den er derimot i ferd med å få et mye større virkefelt. Og når rommet utvides, får maktutvekslingen også en annen temporal dimensjon. Den foregår *kontinuerlig* istedenfor å være begrenset til den *sekvensielle* kopulasjonen: "[W]ith her or apart from her I never felt sure of her" (2002:23). Når Davids meditasjon over forholdet til Consuela kommer opp på et slikt abstraksjonsnivå, da er den rene, ukompliserte, kroppslige seksualiteten et for lengst tilbakelagt stadium. Da kjenner vi, trass i et nytt realitetsprinsipp og fyndige programerklæringer, igjen den ambivalente Kepesh fra *The Breast* og *The Professor of Desire*.

Usikkerheten leder til en sinnstilstand som er det sikreste tegnet på at den seksuelle rendyrkingen krakelerer: "[B]efore Consuela and her perfect breasts, Kepesh becomes a jealous lover" (West 2005:231). Denne sjalusien skal jeg diskutere med vekt på to aspekter. For det første vil jeg se på Kepeshs egen tenkning omkring sin erotiske havesyke, som han utlegger som en form for invertert pornografi. For det andre vil jeg drøfte de dels motstridende implikasjonene av den emblematiske groteske menstruasjonsepisoden.

Kepesh anser Consuela for å være overjordisk tiltrekkende. Og ut fra sitt eget blikk slutter han at også alle andre menn betrakter henne slik. Så hvorfor vil da en 24 år gammel kvinne, som kan få hvem som helst, ha et erotisk forhold til en 62-åring som befinner seg på livets fallrep? Idet David begynner å fantasere ut fra i en slik desavuering av seg selv er veien kort til en ensidig negativitet, som ifølge hans egen beskrivelse blir til en invertert, imaginær pornografi; en pornografi som gjør narr av betrakteren istedenfor å virke opphissende på ham:

[O]rdinary pornography takes the torment out while mine keeps the torment in. In my pornography you identify yourself not with the satiate, with the person who is getting it, but with the person not getting it, with the person losing it, with the person who has lost.

*A young man will find her and take her away. [I]t is impossible to think in what you rationally construe as your own self-interest* (Roth 2002:42).

Her støter vi på nok en variasjon over et av Kepesh-seriens ledemotiver: David påviser at hans tenkning er irrasjonell, men han klarer likevel ikke å utradere villfarelsene.

Metarefleksjonen fører kun til én erkjennelse: at den mentale beskaffenheten ikke gjør det mulig å styre tenkningen til å operere i selvets tjeneste. Et indre dyr parodierer ens intelligens. Det rasjonelle ville ha vært å hengi seg til det han har. Det er jo for nytelsens skyld at han har valgt en livsførsel uten bindinger. Men stilt overfor denne selvtilstrekkelige kvinnen, som utstråler seksuell makt på en ukalkulert måte, blir nytelsen alltid ledsaget av lidelse: "[A]ll I did was think—think and worry, and, yes, suffer" (2002:23).

Kan man komme ut av en slik destruktiv spiral av kummulativ, negativ tenkning? I pakt med Davids erkjennelse er det i hvert fall ikke mulig ved hjelp av tankens egen kraft. Spørsmålet er da om en transgressiv handling kan gi ham en *temporal* frihet fra seg selv, analogt med det frislipp han håper på i *The Breast* når han i sin tragisk-ironiske situasjon vil hengi seg fullt og helt til kroppsligheten. Men fordi Consuela og David for lengst har hatt samleie i de fleste varianter, og fordi selve akten også er infisert av tenkning, må den kroppslige overskridelsen anta en annen form. For å ryste seg selv i sine grunnvoller må han entre tabubelagt territorium. Forvarselet om hva som er i emning får vi her: "Consuela told me, during one of my interrogations, that there was a boyfriend back in high school who used to want passionately to watch her menstruate" (2002:44-45).

Et kjennetegn på en sjalu person er at vedkommendes begjær er mimetisk: "[T]he former lover's desire becomes his [Kepesh's] own" (West 2005:231). Når han får nyss om at Consuela og hennes tidligere elsker har hatt en sådan skikk, vil han bli eksponert for det samme. Å være vitne til et så radikalt brudd på den borgerlige ulasteligheten hun utstråler, er å inngå i et eksklusivt forbund med henne – og nettopp *eksklusivitet* er jo den sjalu elskerens høyeste ønske. Men i og med at den imaginære rivalen har sett *det* før ham, må Kepesh

nærme seg blodet fra Consuelas kropp på en mer direkte måte – for å bli den *eneste*, og for å tilintetgjøre tilskuerposisjonen i sin mentale pornografi:

Then came the night that Consuela pulled out her tampon and stood there in my bathroom, with one knee dipping toward the other and [...] bleeding in a trickle down her thighs while I watched. Was it thrilling? Was I delighted? Was I mesmerized? Sure, but again I felt like a boy. I had set out to demand the most from her, and when she shamelessly obliged, I wound up again intimidating myself. There seemed nothing to be done—if I wished not to be humbled completely by her exotic matter-of-factness—except to fall to my knees to lick her clean. Which she allowed to happen without comment. Making me into a still smaller boy. One's impossible character. The stupidity of being oneself. The unavoidable comedy of being anyone at all. Each new excess weakening me further—yet what is an insatiable man supposed to do?

The expression on her face? I was at her feet. I was on the floor. My own face pressed to the floor like a feeding infant's, so I could see nothing of hers (2002:72).

Tidligere har jeg diskutert hvordan det groteske kan oppfattes som den samtidige tilstedeværelsen av ting og fenomener vi vanligvis betrakter som atskilte. Helge Nielsen skriver i boken *Det groteske* om en form for konseptuell sammenblanding der "[...] elementer [...] trods uforenligheten efter alle logiske, sociale, æstetiske, moralske etc. normer indgår [...] et papirløst ægteskap" (Nielsen 1976:217). Menstruasjonsscenen aktualiserer en slik total uforenlighet. Ingen normer ser lenger ut til å gjelde. Victor Hugos gjendrivning av de klassisistiske kravene til decorum blir i-verk-satt *in extremis*. Den ellers så cerebrale, forfinede professor Kepesh har for en stakket stund overgitt seg fullstendig til det kroppslige stratum. Ingen ting ved Consuelas kropp skal være ham fremmed. En slik sammenblanding og et slikt normopphør kan føre – og fører i dette tilfellet vitterlig – til en ambivalent perseptuell lesererfaring, slik blant annet Schlegels begrep om det tragikomiske anskueliggjør.

Det komiske i passasjen består i at Kepesh når et nytt nivå av selvmotsigelse. Idet han begynner å leppe i seg Consuelas kroppsvæsker, opptrer han hinsides sin statutt om distanse til den begjærte. En større diskrepans mellom program og praksis er knapt tenkelig. Kontrasten



til hans sofistikerte forførelsesstrategi, der han iscenesetter seg selv som et sinnbilde på dannelse, er også ekstrem – når han knestående titter opp på henne. Disse kontradiksjonene innreflekterer han selv når han omtaler det å være menneske som en uunngåelig komedie.

Men erkjennelsen av egen latterlighet er også tvetydig. For som Bakhtin er nøye med å påpeke er latteren en egen anskuelsesform som ikke kan reduseres til noe uproblematisk og tilforlatelig: "Latteren gjenreiser den ambivalente helheten" (Bakhtin 2003:107). Når David betrakter seg selv som en gutt, er dette for et ekko å regne – av Birgittas beskrivelse av den unge Kepesh – like før hun forlater ham i Rouen i *The Professor of Desire*. Dette ekkoet, som medierer mellom da og nå, motsier dermed ønsketanken om at tiden skal være *progressiv*, at enkeltmennesket ved å være tidsbundet skal utvikle seg og oppnå dugelighet på livets arenaer. Dette håpet har Kepesh selv investert betydelig energi i, men det er ikke akkurat ordet "progresjon" som rinner ham (eller leseren) i hu når han ligger med ansiktet "pressed to the floor like a feeding infant's" (Roth 2002:72). Da blir han heller inntatt av en kaysersk – og freudiansk – uhygge av å ha blitt overmannet av krefter, som finnes i ham selv, men som ikke lar seg erkjenne eller kontrollere. Som Freud skriver: "Uhyggelig er alt det, der burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem" (Freud 1998:23).

Hvilken hittil uerkjent kraft *i ham selv* er det i så fall som har gjort seg gjeldende når han handler hinsides alle konsepter og begynner å drikke henne? Når David betror seg til George, mener kumpanen å sitte inne med svaret på hva som *egentlig* motiverte groteskeriet på badegulvet:

What lies behind the comedy of this Cuban girl, taking a guy like you, the professor of desire, to the mat? Drinking her blood? I'd say that constituted the abandonment of an independent critical position, Dave. [...] I'm not against it because it's unhygienic. I'm not against it because it's disgusting. I'm against it because it's falling in love (Roth 2002:99).

Jeg tiltrer George sin hovedtese (om enn ikke hans kyniske *resonnement*).

Menstruasjonsscenen *kan* leses som Kepeshs dreining bort fra en total autonomi, som en merkverdig prefigurasjon av noe han senere artikulterer: "[M]aybe now that I'm nearing death, I also long secretly not to be free?" (2002:106). Baderomstildragelsen kan betraktes som symptom på en slik "secret longing", på at en ubevisst impuls overstyrer den avsvergede troskapen til hans såkalte frihetsprogram. Kjærligheten har karrige kår i Kepesh-bøkene, men kanskje er det tilsynekomsten av en utilslørt hengivelse vi ser når David kneler for Consuela og lar alle hemninger fare. Kanskje er det slik at det vi oppfatter som mest grotesk ved scenen er at den midt i det utilslørt kroppslige, hinsides forestillinger om en vakker, høvisk affeksjon – faktisk fremviser en kjærlighetshandling.

Dersom man legger en slik tolkning til grunn, har det vidtrekkende konsekvenser. Da blir Kepeshs knefall et vendepunkt i romanen og i trilogien. Idet han for første gang gir seg forbeholdsløst hen til en annen, transcenderer han sin fanatiske selvsentrering, sin immanens. Ironisk nok er det ved å gi avkall på distanse og forfinelse at han gjør seg en nær sublim erfaring: "Was it thrilling? Was I delighted? Was I mesmerized? Sure [...]" (2002:72).

## 4.5 Exit Kepesh

Til tross for den temporære selvoppgivelsen og affeksjonshandlingen kommer det til et brudd mellom Consuela og David, i kollisjonen mellom hennes familiefunderte tradisjonalisme og hans aversjon mot det samme. Consuela føler seg *for* dypt såret når han med løgn som påskudd<sup>52</sup> ikke kommer i hennes eksamensfest: "[T]o celebrate this important moment in my life, I have a party, I want to have a wonderful party, I want to have you around, you who mean everything to me, and you're not there" (2002:96).

---

<sup>52</sup> "I was too old for this nonsense, so I stopped on the Jersey side of the bridge and phoned her and told her my car had broken down and I couldn't come. A transparent lie—I had a Porsche not two years old [...]" (2002:96).

Likevel blir det klart at de to har oppnådd en dyp felles fortrolighet når hun noen år senere oppsøker ham i sin eksistensielle krisestund. På nyttårsaften, ved inngangen til et nytt millennium, med feiring på alle kanter, står hun plutselig livredd på terskelen hans med brystkreftdiagnose. At hun vil inn til ham igjen gleder David (som desperat har sørget over hennes fravær med pianomusisering og onani), men det skjer altså under tragisk-ironiske omstendigheter. Rekkefølgen for hvem døden er nærest forestående har blitt alternert. Ved et grotesk brudd har ønsketanken om tidens forutsigbarhet nok en gang blitt avkledd som illusorisk: "The illusion has been broken, the metronomic illusion, the comforting thought that, tick tock, everything happens in its proper time. Her sense of time is now the same as mine, speeded up and more forlorn even than mine" (2002:148). At det attpåtil er de vakre brystene hennes som er rammet, som om ikke tragikken i en overhengende dødstrussel er nok, forsterker Davids meningstap; en følelse som potenseres ytterligere i og med den vulgære euforien som samtidig utspiller seg på gateplan, på Times Square.

Til denne allerede kontradiktoriske konteksten føyer Roth enda et ambiguøst motiv når Consuela spør David om han kan fotografere henne: "Would you mind taking pictures of me? Because I want to have pictures of my body as you knew it. As you saw it. Because soon it won't be as it was" (2002:140). David gjør som hun ber om, mens Consuela utfører det som for en utenforstående kunne ha artet seg som morbid strip-tease, "To some Peeping Tom peering in from outside, it could only have looked like a scene from pornography" (2002:140). Men det Consuela og David egentlig gjør er å feire, *og* sørge over, det vakre som er truet av maltraktering. Klikkene fra kameraet er både ode og elegi.

West oppfatter det at de finner tilbake til hverandre, og at David gjør sitt ytterste for å gjøre det litt lettere for henne, som en videreføring av hans dreining bort fra solipsismen – ja, endog som en dreining mot en annen begjærskonstitusjon:

Something remarkable happens in the third book: Kepesh, at long last, learns something about desire—namely, that it does not [...] always come down to himself but he can also or instead comprehend another's well-being. [...] This conclusion to the trilogy radically restructures it, making it now not only the history of the impossibility of desire's demands but also the history of the possibility of change, change even at such a late date, even as death threatens to mock the significance of that change. [...] This ending to the trilogy is at once revelatory and devastating—revelatory in the possibility that "characterological enslavement"<sup>53</sup> may not, after all, be Kepesh's lot; devastating in its sense of belatedness, in its implication that Kepesh realizes only near the end how misguided his relentless avoidance of attachment may well have been (West 2005:226)

West tar til orde for at Kepesh-trilogien slutter med en åpning; mot en annen måte å være på, og en annen måte å tenke frihet på, der friheten ikke ligger enten i en programfestet selvdyrkelse, eller i en borgerlig konvensjonalisme, men i muligheten til å leve *intuitivt* – noe Kepesh, i større grad enn tidligere, gjør når han aktivt tar del i Consuelas fortvilelse istedenfor å skygge unna.

Dertil betoner West leserens følelse av at dette er fortærende i og med *tidspunktet* det omsider demrer for Kepesh at hans nøye utmeislete program – og den rigorøse etterlevelsen av dette – kan ha vært hans livs største feiltagelse: Kepesh kommer til en mulig ny erkjennelse først idet "death threatens to mock the significance of that change".<sup>54</sup> Rilkes imperativ – "Du mußt dein Leben ändern" – blir altså like inn i trilogiens slutt beheftet med et ironisk skjær.

Og det er viktig å understreke at Kepeshs erkjennelse er tentativ, at den på ingen måte utraderer hans ambivalens, fordi å leve seg inn i en annens frykt også er å påta seg ubehag og å gjøre seg sårbar. Når Consuela angstridd ringer ham fra sykehuset for å fortelle ham at hele

---

<sup>53</sup> Roths egen beskrivelse i "After Eight Books" (Roth 2007a:93).

<sup>54</sup> Beslektet med hvordan Gregor Samsa inntar en mer spørrende holdning til hva det vil si å være menneske da livet hans ebber ut.

det syke brystet må fjernes, vil han impulsivt dit. *Da* blir han imidlertid oppholdt av sin hittil tause tilhører,<sup>55</sup> som på romanens siste side finner ut at tiden er inne for konfrontasjon:

Look, there's no time, I must run!

"Don't."

What?

"Don't go."

But I must. Someone has to be with her.

"She'll find someone."

She's in terror. I'm going.

"Think about it. Think. Because if you go, you're finished" (Roth 2002:156).

Bokens slutt ligner i en viss forstand på slutten i *Portnoy's Complaint*, der den hittil kun lyttende psykonalytiker Dr. Spielvogel gebrokkent spør "Now vee may perhaps begin, yes?" (Roth 2005c:468). I *The Dying Animal* blir den potensielt nye begynnelsen likevel høyst tvetydig på grunn av tilhørers bruk av ordet "finished". Hva er det i så fall som er ferdig, som er over, dersom Kepesh går? På den ene siden kan det være hans "[...] emancipated manhood [...]" som står for fall (West 2005:236). Den andre stemmens enfatiske anmodning om å betenke seg kan forstås som en oppfordring om å holde fast ved den rasjonelle distansen, noe som er uforenlig med å dra til sykehuset for å være en annens sjelesørger. På den andre siden kan "finished", som West påpeker, "[...] be taken to mean that the long process of fashioning an empathetic Kepesh will finally have been achieved" (2005:236).

Uansett: Etter tre romaner om David Kepesh kjenner vi ham fortsatt ikke godt nok til å vite hva han velger.

---

<sup>55</sup> Som for leserens del forblir uidentifisert.

## 5. Konklusjon

[W]e don't know, do we? *Everyone knows*...How what happens the way it does? What underlies the anarchy of the train of events, the uncertainties, the mishaps, the disunity, the shocking irregularities that define human affairs? [...] "Everyone knows" is the invocation of the cliché and the beginning of the banalization of experience, and it's the solemnity and the sense of authority that people have in voicing the cliché that's so insufferable. What we know is that, in an unclichéd way, nobody knows anything. You *can't* know anything. The things you *know* you don't know. Intention? Motive? Consequence? Meaning? All we don't know is astonishing. Even more astonishing is what passes for knowing (Roth 2000b:208-209).

Disse ordene er fra romanen *The Human Stain* og tilhører Philip Roths litterære alter ego, Nathan Zuckerman. Refleksjonen er et pregnant uttrykk for de hovedspørsmål Roth dveler ved i sitt forfatterskap, ja, dersom man er ute etter å lokalisere en poetikk, tror jeg vi er i nærheten her. Ifølge Zuckerman vet vi ingen ting om livets sammenhenger. Det eneste vi kan vite er at vi ikke vet. Ut fra et slikt resonnement retter han flengende kritikk mot dem som gir seg ut for å være tilværelsens sannhetsinnehavere, som med ufundert autoritet banaliserer erfaringen av å være menneske. Kritikken er dermed også en selvkritikk fordi vi alle, om enn i ulik grad, skryter på oss innsikter vi ikke har. Det er frapperende hva vi ikke vet, men enda mer forunderlig er det som blir oppfattet, og får status, som kunnskap.

Skismaet mellom ikke-viten og kullsviertro på egen evne til kunnskapstilegnelse er også et hovedmotiv i Kepesh-bøkene. David Kepeshs tvetydige økenavn, "the professor of desire", kan tjene som inngang til en oppsummering av hva som står på spill i romanene om ham. Å være professor i begjær er en disiplin som ikke lar seg utøve, simpelthen fordi lidenskapen overskrider rasjonalitetens grenser. Kevin R. West utdyper:

Kepesh's impossible relationship with desire is suggested by the very verb *profess*. If Kepesh "professes" desire, then he teaches it as a professor, of course, but he also, according to another meaning of the term, claims to have some particular skill in it—a claim that his history in three books largely belies. More accurate is the definition that reads, "to affirm or declare

one's faith in or allegiance to," for Kepesh seems incapable of being the master of the desire he follows, rather only its subject [...] (West 2005:236).

Dersom man leser trilogien som en professors forelesning over et emne – i dette tilfellet det menneskelige begjæret – med utgangspunkt i et selvopplevd eksempelmateriale, avtegner *umuligheten* av mestring seg som konklusjon. *The Professor of Desire* viser den seksuelle genesen til en kåt, men erotisk uerfaren, selvtitulert rasjonalist med et overanalyserende og skyldinngytende sinnelag. På veien går han i alle de epistemiske fallgruvene Zuckerman artikulterer i *The Human Stain*: Den unge Kepesh streber mot innsikt i den erotiske lidenskapens vesen, og lukker seg derigjennom for et genuint, intuitivt møte med den Andre. Viljen til viten og ambisjonen om erobring, banaliserer erfaringen.

I *The Breast* blir denne slettheten eksponert i all sin tragikomiske velde. Med Davids hamskifte blir en total kunnskapsmessig *Entmachtung* satt i scene, ja, én måte å nærme seg denne anomalien av en tekst på, er å lese den som en allegori som på en ekstremt fortettet måte viser misforholdet mellom innsiktstrang og "[...] the anarchy of the train of events [...]" (Roth 2000b:208-209). Dertil blir vitensskeptisismen aksentuert med den godmodige raljeringen over Freuds psykoanalytiske hovedteser, som hinter om at Roths forhold til Freud har slektskap til Blooms måte å forholde seg til 1900-tallets viktigste seksualteoretiker på:

[T]he Freudian speculation has been perhaps the most influential in our century, if only because we now find it difficult to recall that psychoanalysis, after all, is only a speculation, rather than a science, a philosophy, or even a religion. Freud is closer to Proust than to Einstein, closer even to Kafka than the scientism of Darwin (Bloom 1989:146).

En sådan, mer pragmatisk og relativiserende holdning til Freud og hans realitetsprinsipp, virker også Kepesh å ha inntatt i *The Dying Animal*, godt hjulpet av den seksuelle revolusjonen. David mener dermed å ha oppnådd ny viten på erotikkens område, noe han selvsikkert presenterer som et slags sanselighetens og frihetens evangelium. Men den

angivelige sannhetsgehalten i Kepehs hedonisme blir også avslørt som klisjé overfor [...] the shocking irregularities that define human affairs [...] (Roth 2000b:209). Døden som fenomen er ikke en irregularitet, men hvem den rammer, hvor, når og hvordan, forblir utenfor menneskets kontroll. Og overfor denne arbitrariteten blir sementerte posisjoner raskt utdaterte. Dette demrer også for Kepesh til slutt. Før man takker av, kan det derfor være verdt å gjøre et forsøk på å erfare hva det vil si å *elske* et annet menneske.

Et premiss for diskusjonen i denne oppgaven har vært at litteratur vi oppfatter som grotesk, gjør sammenstøt mellom heterogene elementer til sitt hovedanliggende. Med dette som retningsgivende utgangspunkt har jeg diskutert problemstillingen, som handler om hvorvidt Roths Kepesh-bøker, i kraft av *hvordan* de tematiserer seksualiteten, har affinitet til det groteske – og de resepsjonsestetiske konsekvensene av dette. I alle bøkene er konflikten mellom rasjonalitet og irrasjonalitet et hovedemne, en konflikt som settes på spissen i seksualiteten; et fenomen som umuliggjør en klar grensedragning mellom det mentale og kroppslige, og som derigjennom viser at det menneskelige selvet er heterogent. Selvets interne *agon* blir intensivert ved at den seksualitetsbesatte protagonisten er så til de grader analytisk anlagt. Men på grunn av misforholdet mellom fenomenets uensartede beskaffenhet og hans ensidig intellektuelle måte å nærme seg det på, blir Kepeshs streben etter å bli en professor i begjær for et sisyfosarbeid å regne. På denne bakgrunn, og med belegg i den kompromissløse måten Roth eksponerer sin helt på, i tildragelser som er *hinsides* "[a]ll systems of decorum, whether political, cultural or artistic [...]", er det rimelig å hevde at Kepesh-bøkene har forbindelse til det groteske som estetisk kategori (Harpham 2006:101).

Dersom "grotesk" skal fungere som et differensierende begrep er det likevel viktig å betone gradsforskjeller. *The Breast* er trilogiens eneste holistisk groteske bok ved at den innlemmer et mytisk forvandlingsmotiv i en ikke-mytisk, moderne kontekst. Med denne gjennomgripende, konseptuelle sammenblanding oppstår det en fundamental



erkjennelsesmessig og estetisk uavklarhet i protagonist og leser. I henhold til Kaysers tese realiserer *The Breast* dermed det groteskes strukturelle og sansemessige essens, og *det* med utgangspunkt i kroppen – selve substratet i Bakhtins konsepsjon av det groteske. I de to øvrige romanene kommer det groteske episodisk til syne, i tildragelser hvor henholdsvis den unge Kepeshs scholar/rake-motto og den eldre, ”nye” Kepeshs anti-konvensjonalisme, avsløres som fåfengt og forfeilet; ute av takt med verdens og selvets mangslungenhet.

En annen forskjell tekstene imellom er hvordan protagonisten *forholder* seg til det groteske ved tilværelsen, om han møter det motsigelsesfulle med motstand eller aksept. Ved en slik oppstilling peker *The Dying Animal* seg ut. Når den aldrende Kepesh spør seg hvor sant og hensiktsmessig det egentlig er å utdefinere visse livsaspekter og betrakte dem som marginalia, innvarsler dette en større åpenhet for den ambivalente helheten. Denne perspektivutvidelsen har en særlig estetisk kraftfullhet ved seg, som kontrast til den uopphørlige (og etter hvert smått enerverende) antagonismen mot selvet og verden i de andre romanene.

Jeg har også kommet inn på Roths ekstensive spill med litterære referanser. Forholdet mellom *The Breast* og Kafkas ”Die Verwandlung” har i den forbindelse blitt viet særlig oppmerksomhet. I sammenligningen av disse tok jeg til orde for at Roth oppnår en grotesk effekt ved å adressere den latente seksualtematikken i Kafkas fortelling på en rabiat måte i sin egen tekst; et grep som bidrar til å forsterke *The Breast*-leserens allerede dominante følelse av at ”[d]ie Welt [...] ein Tollhaus [ist]” (Kayser 1957:63). Vi har også sett andre eksempler på hvordan Roth høyner intensiteten i sine egne intriger ved idiosynkratisk å trekke veksler på andre litterære stemmer enn sin egen.

Et siste moment jeg vil peke på er spørsmålet om hvordan vi skal forholde oss til Kepesh-bøkene som en trilogi. Ved at de sammen utgjør livsløpet til en og samme hovedperson, blir man som leser egget til å lete etter forklaringer som kan lede til forståelse

av begivenhetenes gang. En slik hermeneutisk impuls blir imidlertid motarbeidet ved at bindeleddet i bøkens interne kronologi, mellom *The Professor of Desire* og *The Dying Animal*, er gjøkungen *The Breast*. Makronivået som romanene samlet utgjør blir således besmittet av det ubegripelige ved fortellingen om Davids metamorfose, og trilogien fremstår dermed som en overordentlig heterogen tekstsyklus. Som vi husker tok Victor Hugo til orde for å betrakte menneskelivet som *to* liv. Roths eget forslag til hvordan man kan lese Kepesh-bøkene utvider dette til *tre*:

The three Kepesh books depict three alternative erotic lives—think of the trilogy as a sequence of dreams, here and there at variance with another in the manner of dreams but essentially putting the same intelligent and rational hero through his life's self-defining ordeal: having to think his way through a sizeable sexual predicament laden with contradiction and incongruities (McCrum 2001).

Jeg skal ikke med dette gjøre forfatterens tolkning mønstergyldig, men noterer meg med særlig interesse Roths betoning av det kontradiktoriske og inkongruente ved Davids "sexual predicament". Herværende oppgave har fremfor alt vært et forsøk på å vise hvordan det kontradiktoriske konstitueres tekstuell, og dernest hvordan dette kan avføde en ambivalent, grotesk opplevelse, hos en leser som kastes ut i en estetisk malstrøm mellom latter (og frykt) og medlidenhet.

## **Roths bibliografi**

### **Zuckerman-romaner**

*The Ghost Writer* (1979)  
*Zuckerman Unbound* (1981)  
*The Anatomy Lesson* (1983)  
*The Prague Orgy* (1985)  
*The Counterlife* (1986)  
*American Pastoral* (1997)  
*I Married a Communist* (1998)  
*The Human Stain* (2000)  
*Exit Ghost* (2007)

### **Roth-bøker**

*The Facts: A Novelist's Autobiography* (1988)  
*Deception: A Novel* (1990)  
*Patrimony: A Memoir* (1991)  
*Operation Shylock: A Confession* (1993)  
*The Plot Against America* (2004)

### **Kepesh-romaner**

*The Breast* (1972)  
*The Professor of Desire* (1977)  
*The Dying Animal* (2001)

### **Andre romaner**

*Goodbye, Columbus* (1959)  
*Letting Go* (1962)  
*When She Was Good* (1967)  
*Portnoy's Complaint* (1969)  
*Our Gang* (1971)  
*The Great American Novel* (1973)  
*My Life As a Man* (1974)  
*Sabbath's Theater* (1995)  
*Everyman* (2006)  
*Indignation* (2008)  
*The Humbling* (2009)

### **Samlinger**

*Reading Myself and Others* (1976)  
*Shop Talk* (2001)

## Litteraturliste

Theodor W. Adorno (1969): "Aufzeichnungen zu Kafka", i *Prismen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Bakhtin, Mikhail (2003): "Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen", i *Latter og Dialog. Utvalgte skrifter*, no. oversettelse ved Audun Johannes Mørch, Oslo: Cappelen akademisk forlag.

Benjamin, Walter (1991): "Til bildet av Proust", i *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, no. oversettelse ved Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal.

Bergson, Henri (2004): "Komedien og dei andre kunstartene" (fra *Latteren*), no. oversettelse ved Atle Kittang, i Eide, Kittang og Aarseth (red): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Oslo: Universitetsforlaget.

Bloom, Harold (1989): *Ruin the Sacred Truths*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Bloom, Harold (2003): "Introduction", i Harold Bloom (red): *Philip Roth (Blooms Modern Critical Views)*, Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Crews, Frederick (1982): "Uplift", i Sanford Pinsker (red): *Critical Essays on Philip Roth*, Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.

Deleuze, Gilles (1981): *Sacher-Masoch og masochismen – det kolde og det grusomme*, da. oversettelse ved Boj Bro og Antonio Mendes Lopes, Århus: Sjakalen.

Deleuze, Gilles og Felix Guattari (1982): *Kafka – for en mindre litteratur*, da. oversettelse ved Boj Bro og Antonio Mendes Lopes, Århus: Sjakalen.

Eide, Tormod (1999): *Retorisk leksikon*, Oslo: Spartacus forlag AS.

Faulkner, William (1970): *As I Lay Dying* [1935], London: Chatto and Windus.

Flaubert, Gustave (2001): *Madame Bovary*, no. oversettelse ved Birger Huse, Oslo: Aschehoug.

Foucault, Michel (1999): *Seksualitetens historie 1. Viljen til viten*, no. oversettelse ved Espen Schaanning, Oslo: Exil (Pax).

Freud, Sigmund (1992): *Ubehaget i kulturen*, no. oversettelse ved Petter Larsen, Oslo: J. W. Cappelens forlag AS.

Freud, Sigmund (1998): "Det uhyggelige", da. oversettelse ved Hans Christian Fink, i *Det Uhyggelige*, med etterskrift av Nils Otto Steen og Steen Visholm, København: Forlaget politisk revy.

Frye, Northrop (1971): *Anatomy of Criticism. Four Essays*, New Jersey: Princeton University Press.

- Harpham, Geoffrey Galt (2006): *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Colorado: The Davis Group Publishers.
- Hugo, Victor (1980): "Forord til *Cromwell*" [1827], i *Forord til Cromwell*, no. oversettelse ved Per Anders Øien, Tangen: Suttung forlag.
- Kafka, Franz (2001): "Die Verwandlung", i *Die Verwandlung*, Stuttgart: Reclam.
- Kayser, Wolfgang (1957): *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag.
- Kittang, Atle (2001): *Sigmund Freud*, Oslo: Gyldendal.
- Lawrence, D.H. (1972): "Making Love to Music" i *Phoenix*, New York: Viking.
- Lee, Hermione (2003): "'You Must Change Your Life': Mentors, Doubles and Literary Influences in the Search for Self", i Harold Bloom (red): *Philip Roth (Blooms Modern Critical Views)*, Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Mann, Thomas (1956): "Der Tod in Venedig", i *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Hamburg: Fischer Bücherei.
- McDaniel, John N. (1974): *The Fiction of Philip Roth*, Haddonfield, New Jersey: Haddonfield House.
- Miller, J. Hillis (2004): "The Critic as Host", i *Deconstruction and Criticism* med bidrag av Bloom, de Man, Derrida, Hartmann og Hillis Miller, New York/London: The Continuum Publishing Company.
- Moretti, Franco (2000): "The Bildungsroman as Symbolic Form", i *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, eng. oversettelse ved Albert Sbragia, London/New York: Verso.
- Nielsen, Helge (1976): *Det groteske*, København: Berlinske forlag.
- O'Connor, Flannery (1972): "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction", i Sally and Robert Fitzgerald (red): *Mystery and Manners*, London: Faber and Faber.
- Paglia, Camille (1991): *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage.
- Posnock, Ross (2006): *Philip Roth's Rude Truth. The Art of Immaturity*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Proust, Marcel (1999): *På sporet av den tapte tid. Veien til Swann*, no. oversettelse ved Anne-Lisa Amadou, Oslo: Gyldendal.
- Rilke, Rainer Maria (1957): "Archaischer Torso Apollos", i *Gedichte in Auswahl*, Frankfurt Am Main: Insel-Verlag.

- Roth, Philip (1996): *Sabbath's Theater*, New York: Vintage.
- Roth, Philip (2000a): *The Professor of Desire*, London: Vintage.
- Roth, Philip (2000b): *The Human Stain*, Boston/New York: Houghton Mifflin Company.
- Roth, Philip (2002): *The Dying Animal*, London: Vintage.
- Roth, Philip (2005a): *The Breast*, i *Novels 1967-1972*, New York: The Library of America.
- Roth, Philip (2005b): *Zuckerman Unbound*, London: Vintage.
- Roth, Philip (2005c): *Portnoy's Complaint*, i *Novels 1967-1972*, New York: The Library of America.
- Roth, Philip (2007a): "After Eight Books", i *Reading Myself and Others*, London: Vintage Books.
- Roth, Philip (2007b): "Interview with *The Paris Review*", i *Reading Myself and Others*, London: Vintage.
- Roth, Philip (2007c): "On *The Breast*", i *Reading Myself and Others*, London: Vintage.
- Schlegel, Friedrich (1967): *Athenäum*, nr.1 1798, i *Kritische Ausgabe*, 2. bind, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Shostak, Debra (2004): *Philip Roth—Countertexts, Counterlives*, Columbia: University of South Carolina.
- Schwartz, Egon (2001): "Nachwort", i Franz Kafka: *Die Verwandlung*, Stuttgart: Reclam.
- Wells, Stanley (2002): *Shakespeare: For All Time*, London: Macmillan.
- West, Kevin R. (2005): "Professing Desire: The Kepesh Novels", i Derek Parker Royal (red): *Philip Roth. New Perspectives on an American Author*, Westport/London: Praeger.

## Nettreferanse

- McCrum, Robert (2001): "A Conversation with Philip Roth", i *The Guardian*, Jul. 01, London. Tilgjengelig på: <http://www.guardian.co.uk/books/2001/jul/01/fiction.philiproth1> (10.04.10).

